Festschrift zum VIII allgemeinen deutschen neuphilologe...

Jakob Schipper (ed), Jakob Schipper, ed



FESTSCHRIFT

ZUM

VIII. ALLGEMEINEN DEUTSCHEN NEUPHILOLOGENTAGE

IN WIEN PFINGSTEN 1898.

VERFASST

VON

MITGLIEDERN DER ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN

UND DES

WIENER NEUPHILOLOGISCHEN VEREINS.

HERAUSGEGEBEN

VON

J. SCHIPPER.



WIEN UND LEIPZIG.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.

1898.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI ‚STYRIA' IN GRAZ.

INHALT.

Zur romanischen Philologie.

FESTGRUSS

ZUM

VIII. ALLGEMEINEN DEUTSCHEN NEUPHILOLOGENTAGE

VON

J. SCHIPPER.

Seid uns, Ihr Herr'n, die Ihr der Schule Drang,
Den Lexicis und dem Gelehrtenzimmer
Auf wen'ge Tag' entfloht im holden Lenz,
Seid hochwillkommen uns am Donaustrand!

Genau ein Lustrum ist's, da tagte hier
Im schönen Wien, aus allen Gau'n vereint
Des alten und des neuen Deutschen Reichs,
Der Philologen sprachenkund'ge Schar.
Der grauen Vorzeit Denken und Gebaren,
Der Römer Ernst, der Griechen Dichtungsschatz,
Des Morgenlandes Weisheit zu erschließen
Zum Heil der Jugend ihres eig'nen Volks —
Das war von Anbeginn und ist noch jetzt
Der edle Endzweck ihres edlen Thuns;
Denn welterfahren — weltentfremdet nicht —
Hoben sie sichren Blicks den goldnen Samen
Verborgner Weisheit aus der Vorzeit Schutt
Und streuten ihn ringsum auf die Gefilde,
Erblüht seitdem zum reichsten Erntefeld.

Doch neue Schnitter heischt die reife Saat,
Die mannigfach und üppig drang ans Licht,
Wo immer der Romanen sonn'ge Wärme,
Wo der Germanen Fleiß sie ließ gedeih'n.
Und Ihr, Ihr seid des Hortes treue Hüter;
Ihr aber seid die Spender auch zugleich
Der reichen Schätze, unerschöpflich schier,
Die sich Europens Völker aufgehäuft,
Seitdem zuerst von Bischof Ulfilas

German'schen Männern in german'scher Zunge
Das neue Wort des Heils verkündet ward,
Bis zu dem Tage, jüngstvergangen erst, —
Der unvergessen bleibt im Lauf der Zeit, —
Da sieghaft kühn ein deutscher Fürstensohn,
Die Brust geschwellt von stolzen Idealen,
Den Fuß gesetzt auf der Chinesen Strand.

Im langen Zeitraum der Jahrhunderte,
Der doch, zurückgemessen, nur die Zeit
Erreicht, in welcher einst der Griechen Heere
Das heil'ge Ilion in Flammen sah'n,
Welch eine Welt von Segen thut sich auf,
Von Segen durch den Fortschritt des Gedankens,
Von Segen der Cultur, der Poesie!

Ihr naht zuerst, Gestalten deutscher Sage,
Dämmernd beleuchtet von der Vorzeit Licht,
Gleich Schatten nur, trotz eures Heldenthums.
Und doch, wie stolz verkündet Ehr' und Treue
Ein Hildebrand, wie ernst ein Beowulf!
Das war der Boden, wo des Heliands Lehre,
Den auch ein Otfried frommen Glaubens pries
Und Kynewulf, zum schönsten Bunde sich
German'schem Volksthum anvermählen sollte.

Doch hell vom Süd erstrahlet neues Licht,
Aufsteigend von Massilias Gestade,
Wo einst Hellenen festen Fuß gefasst.
Dort klingt und singt es bald in tausend Zungen
Zu Lob und Preis von holder Frauen Gunst,
Zu Ehr' und Ruhm von stolzer Ritterthat.
Der Troubadour zieht singend durch die Länder,
Kühnlich verlangend nach der Minne Sold.
Aus sonnigen Gefilden der Provence
Eilt leichten Muths Bernart von Ventadorn.

Hin treibt es ihn bis an der Seine Strand,
Wo üpp'gen Hof Eleonore hält
Von Poitou, und über den Canal
Zieht's ihn mit Macht der Herrin Spur zu folgen,
Der Mutter jenes Richard Löwenherz,
Der Welt bekannt, ein Sänger und ein Held.
Und Helden sind's, die jetzt die Welt besingt,
Helden des Glaubens und der kühnen That,
Doch auch für schöner Frauen Dienst entflammt.
Des treuen Rolands Ruhm erfüllt die Lande
Seit langem schon. Die Thaten werden wach
Des edlen Siegfried, dessen Meuchelmord
Furchtbar gerächt des Hunnenherrschers Weib.
Auch Tristans heißer, pflichtvergess'ner Liebe,
Durch Zaubertrunk geweckt, sowie Isoldens,
Gedenkt der Sänger Mund bei jedem Volk
Vom fernen Island bis zum Mittelmeer.
Hell klingt durch Deutschlands Gau'n Herrn Walthers Lied,
Das zaubrisch süß ertönt von holder Minne,
Doch muthvoll auch für Recht und Wahrheit kämpft.
Von König Arthurs hehrer Tafelrunde
Und von des Grals geweihter Ritterschaft
Künden die Scharen, die aus kelt'schen Landen
Dem Kreuze nach gen Palästina ziehn,
Heimbringend was des Morgenlandes Weisheit,
Was sie des Orients Sagenschatz gelehrt.
Und ihnen nach zieht das Hellenenthum,
Italiens Gefilde reich befruchtend: —
Die Welt des Schönen steigt aufs neu' empor.
Hoch lodert auf des jungen Lichtes Fackel
In Dantes Hand, der sie mit ernstem Blick,
Noch von des Jenseits Schauern ganz erfüllt,
Petrarca reicht zur Leuchte auf dem Pfade
Der Minne, wie der hehren Wissenschaft.
Auch dessen schelm'schem Freund Boccaccio strahlt

Ihr Licht nicht minder hell. Und ihm entführt
Mit raschem Griff der kecke Brite sie,
Der heit'ren Sinns gen Canterbury zieht
Mit seiner frohgelaunten Pilgerschar, —
Und dennoch tiefem Ernst nicht abgeneigt,
Wie Wiclifs mannhaft Wort es ihn gelehrt.
Von jenseits des Canals aufs neue weht,
Wie einst zur Zeit des Bonifacius
Und Willibrords, der neuen Lehre Samen.
Auf Böhmens Flur schlägt Wurzeln er zuerst;
Bald geht im Sachsenland er üppig auf, — —
Mit Macht pocht's an die Kirchthür Wittenbergs:
— — Sie kommt! sie naht! die neue Zeit bricht an! —

Zu höh'rem Flug erheben sich die Geister,
Seit ihnen Flügel Gutenberg verlieh'n,
Und adlergleich schau'n sie aus stolzer Höhe
Die neuentdeckte und die alte Welt!
Was einstmals Sokrates sein Volk gelehrt,
Plato durchdachte, was ein Pindar sang,
Ein Sophokles, Euripides geschaffen,
Was uns Sallust und Tacitus berichtet,
Vergil ersann, Ovid und Seneca
Und Plautus, — nun gehört's der ganzen Welt!
Doch einer andren, — der verjüngten Welt!

Denn einem Phönix gleich fliegt stolz dahin
Der Schwan vom Avon, und es ziehn mit ihm
In langen Scharen die verwandten Geister.
Ariost und Tasso, Ronsard ihm voran;
Spenser, Marlowe und Greene sind ihm Gefährten;
Ben Jonson, Beaumont, Fletcher folgen nach
Und hundert Andere; aus Spanien
Cervantes, Lope; und mit stolzem Flug
Schwebt majestätisch Calderon daher.

Einsam naht er dann, doch nicht minder stolz,
Der blinde Sänger, der das Paradies,
Verloren einst, der Welt zurückgewann
Durch seiner hehren Dichtung Zauberkraft.
Heran ziehn neue Scharen mächt'gen Flugs:
Corneille, Racine, Molière und Boileau,
Locke, Leibniz, Pope, Voltaire, sie reihn sich an,
Auch jener Edle, aller Kinder Liebling,
Der Robinsons vereinsamt Los beschrieb;
Und all der hehren Denker ernster Zug,
Rousseau und Lessing, Kant und Diderot,
Die einst die Welt erleuchtet und befreit.

Doch horch! welch heller Sang ertönt aufs neu'?
Auf caledon'schem Feld zieht seine Furchen
Und singt, in Armut stolz und wohlgemuth,
Sein Lied zum Preise seiner heim'schen Fluren
Und seines Dorfes Schönen Robert Burns,
So wundersam, dass alles staunend lauscht
Und ihm verzaubert folgt, wie einst dem Orpheus,
Dem gottgeweihten Sänger Thraciens.
Allüberall erklingt's im Dichterhain
Von alten und von neuen Liedern jetzt.
Der Völker Stimmen werden wieder laut,
Und hell ertönt des Knaben Wunderhorn;
Denn Weimars Dioskurenpaar erscheint,
Das Deutschlands Ruhm und deutsche Ideale
Hochhielt in seines Volkes trübster Zeit.

Neue Gestalten eilen rings herbei
Aus der Romantik sagenreichen Welt:
Chateaubriand und Tieck, Kleist, Victor Hugo,
Der Musen hehrer Liebling Walter Scott,
Der ernste Shelley, der dämon'sche Byron,
Der dennoch edlen Sinns Hellas vergilt

Mit seinem Herzblut was er Hellas dankt;
Von Erins Strand der liederreiche Moore,
Grillparzer, Hebbel, Dickens, Tennyson;
Longfellow, Poe aus transatlant'scher Welt, —
Genug, genug! sie, die ich rief, die Geister,
Umdrängen mich, — ich werde sie nicht los!

Doch Heil sei Euch, die Ihr vertraute Zwiesprach
Mit ihnen pflegt, und Heil dem Jüngling auch,
Von Euch belehrt, der ihren Stimmen lauscht!
Nicht mehr ein Fremdling auf dem Erdenrund
Fühlt er sich künftig: ihm gehört die Welt.
Wohin auch immer ihn sein Schicksal führt,
Sei's dorthin, wo der mächt'ge Lorenzstrom
Zum Niagarafall die Fluten wälzt,
Sei es nach Algiers sonnig-heißer Küste,
Sei's hin nach Indiens altem Wunderland,
Selbst wo Australiens Inselwelt sich dehnt, —
Von Euch belehrt grüßt ihn vertrauter Laut,
Beut sich dem Fremdling dar die Bruderhand;
Denn nicht allein die Sprache lehrt Ihr ihn
Des fremden Volks, auch seine Eigenart,
Sein ganzes Wesen lehrt Ihr ihn versteh'n.
Was in der alten, in der neuen Welt
Des Menschen Geist ergründete, erschuf,
Mit Eurer Hilfe macht er sich's vertraut.
Ihr zeigt den Weg ihm, ihr erleuchtet ihn,
Ihr führet ihn der Menschheit Höhen zu!

Wohl klingt sie stolz, die Sprache Latiums,
Wohl ist erhaben schön der Griechen Welt:
Doch schäumt auch Euch der Wein im Goldpokale!
Heil Euch! Auch Ihr dient hohem Ideale!

ZUR

DEUTSCHEN PHILOLOGIE.

Die Lesarten zu Goethes Bearbeitung von »Romeo und Julia«.

Von

J. Minor.

Aus den Tagebüchern ergibt sich, dass Goethe, noch ehe seine Bearbeitung von »Romeo und Julia« abgeschlossen war, an eine Reinschrift gieng, die der ersten Fassung auf dem Fuße folgte und parallel mit ihr — immer um einen oder ein paar Acte zurück — zu Ende lief. Die Tagebuchstellen beziehen sich also auf zwei verschiedene handschriftliche Fassungen, die wir als *X* und *Y* auseinanderhalten wollen.

Am 7. December 1811 bearbeitet Goethe den ersten Act *(X)*, den er schon am folgenden Tage umdictiert *(Y)* und am 17. revidiert. Die Arbeit an *X* hat er inzwischen schon fortgesetzt: am 15. abends ist er allein zu Hause und mit ihr beschäftigt. Am 20. geht er den zweiten Act durch (also *Y*), während die erste Fassung *X* damals schon bis zum vierten Acte vorgerückt gewesen sein muss; denn Goethe liest die ersten vier Acte an demselben Tage bei der Herzogin vor. Dem entspricht, dass wir ihn vier Tage später bereits mit dem fünften Acte (in *X*) beschäftigt finden, und wenn es unter dem 24. im Tagebuche heißt: *Abends Anfang des 5. Acts ins Reine*, so bedeutet das natürlich nicht *ins reine geschrieben*, sondern *ins reine gebracht*. An den beiden folgenden Tagen führt Goethe dann das Stück in *X* zu Ende; die Arbeit am 29. gehört wieder der Überarbeitung und Reinschrift *Y*, die inzwischen, sei es von Goethe selbst oder von einem Schreiber, so weit vorgerückt ist, dass Goethe schon am 31. ins Tagebuch schreiben kann: *Abschrift von Romeo und Julia besorgt*.

Von der Beschaffenheit der ersten Fassung *X* wissen wir nichts Näheres. Das Wahrscheinliche ist, dass Goethe in den umfangreichen Partien, die sich als bloße Überarbeitung des Originals in

der Schlegelischen Übersetzung *(S)* herausstellen, ein gedrucktes Exemplar von *S* zugrunde legte, in das er seine Änderungen eintrug. So erklärt sich auch das rasche Fortschreiten von *X* am einfachsten.

Die Überarbeitung *Y* war nach den Tagebüchern im ersten Acte ein Dictat. Ob Goethe die Reinschrift eigenhändig weiter und zu Ende geführt hat, oder ob er sie einem Schreiber dictiert oder zum Abschreiben gegeben hat, wissen wir nicht; denn das *Abschrift besorgt* lässt verschiedene Auslegungen zu. Jedenfalls aber ist *Y* nicht mit der im Besitze des Weimarischen Hoftheaters befindlichen Handschrift *(H)* identisch, die im neunten Band der Weimarischen Ausgabe dem Texte zugrunde gelegt ist. Denn diese trägt auf dem Titelblatte von Goethes Hand das Datum vom 20. Januar 1812, von der Hand des Kanzlers Müller das Datum vom 22. Januar 1812. Auf den Tag der letzten abschließenden Durchsicht kann sich das Goethische Datum nicht beziehen; denn eine so zeitraubende Arbeit hätte Goethe in dem Tagebuche zu verzeichnen nicht unterlassen, das gerade am 20. mit Geschäften den ganzen Tag belegt. Er befand sich vom 13. bis zum 21. Januar in Jena, ganz wissenschaftlichen Interessen ergeben; und als ihm die Handschrift nach Jena nachgeschickt wurde, hat er einfach mit *G. d. 20. Jan. 1812* die Approbation ertheilt, das Manuscript am folgenden Tage mit nach Weimar genommen und am 22. an den Kanzler Müller weitergeschickt, wie das Tagebuch mit den Worten andeutet: *Andres, das Theater und sonst betreffendes.* Der Kanzler Müller gab noch an demselben Tage seine Approbation und die Handschrift konnte nun auch bei den am folgenden Tage (23.) wieder aufgenommenen Leseproben benützt werden, auf welche die in der Weimarer Ausgabe mit *g* und g^3 bezeichneten Änderungen zurückgehen. Denn Goethe beschäftigte sich, wie die Tagebücher zeigen, seit dem 31. December mit dem Stücke nur mehr in den Leseproben. Da nun aber solche Leseproben auch schon vor Goethes Abreise nach Jena, am 7., 10., 12. Januar, stattgefunden hatten, so ergibt sich daraus, dass schon vor *H* eine andere Abschrift vorhanden gewesen sein muss und *H* mit *Y* nicht identisch ist. Diese Argumentation wird durch die Beschaffenheit von *H* bestätigt. Während Goethe den ersten Act in *Y* umdictiert hat, lässt sich von *H* nachweisen, dass ihre zahlreichen Schreibfehler auch im ersten Acte nicht auf Verhören, sondern auf Verlesen beruhen. Der Abschreiber, dessen Augen zwischen dem Original und der

Copie hin- und hergehen, liest flüchtiger und sein immer in Bewegung befindlicher Blick wird durch die Umgebung leichter beirrt. So hat der Schreiber von *H* 5 *Feier mit Tanz und [mit] Schmaus* abgeschrieben und das irrthümliche zweite *mit* gleich darauf selbst gestrichen; so ist 110 das unentbehrliche *so* nach dem ähnlichen Wortbild *sie* ausgefallen und erst von Riemer *(R)* eingesetzt worden; so liest *H* 199 *Wenn du diesen* (meinen Willen) *hast* anstatt des graphisch ähnlichen *ehrst,* wie Goethe mit *S* geschrieben und *R* verbessert hat; ebenso das unsinnige *Eidesschwur* für *Liebesschwur* (*S,* von *R* verbessert). In den späteren Acten ist 891 durch Homoioteleuton ausgefallen; denn die beiden Verse 890f schließen mit *Beschönigung* und *Begnadigung,* das Auge des Abschreibers sprang von 890 auf 891, *R* hat den unentbehrlichen Vers aus *S* ergänzt. Ein ganz ähnlicher Fall ist 1338 das sinnlose *aufzubringen* für *abzubringen (S);* der Schreiber wurde durch die vorhergehende Zeile *aufmerksamen* beirrt und g^3 hat den Fehler nach *S* verbessert. Wieder auf gleichem Schluss der aufeinanderfolgenden Wortbilder beruht 1949 der Fehler *eures Letztes* für *euer Letztes,* wie *g* nach *S* hergestellt hat. Alle diese Fehler zeigen, dass *H* nicht Dictat, sondern Abschrift ist, und dass seine Vorlage nicht ein Druck, sondern eine Handschrift war. Nur ein einziger Fall beruht auf Verhören: 1753 schreibt *H* irrig *der sie* (das Gift) *verkaufte,* woraus *R der es* gemacht hat; aber der Schreiber von *H* fand in seiner Vorlage offenbar den Schlegelischen Text vor *der's ihm verkaufte,* und indem er den Wortlaut nicht mit dem Auge, sondern mit dem inneren Ohr festhielt, gerieth er auf das ähnlich klingende *der sie.* Wir dürfen nicht vergessen, dass wir auch beim stillen Lesen die Laute hören (vgl. »Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien«, 1896, S. 579f.) und akustischen Täuschungen unterliegen; der eine Fall kann also auch für diese Stelle kein Dictat beweisen.

Der Schreiber von *H* hat sich auch sonst Versehen zuschulden kommen lassen, die auf seine und nicht auf Goethes Rechnung fallen. Die scenische Angabe vor 1236, die *g* am Rande nachgetragen hat, muss er in seiner Vorlage schon vorgefunden und nur übersehen haben, weil sonst in dieser auch die von *S* abweichende Angabe vor 1290 gefehlt haben müsste. Einige seiner Versehen sind auch *R* und *g* entgangen und entstellen den Goethischen Text noch heute. Benvolio fordert Romeo auf zu fliehen und ruft 834 dem Zaudernden bei *S* zu: *Was weilst du noch?*; *H* schreibt sinnlos: *Was willst du noch?* — 1367 bei *S: Sacht,*

nimm mich mit dir, nimm mich mit dir, Frau! H: Seht, . . . — 1599f bei *S: Sollst du verharren die gemess'nen Stunden, Und dann erwachen wie vom holden Schlaf; H: . . . erwache . . .;* Lorenzo kann Julien nicht befehlen, was außer ihrem Willen liegt, dass sie vom Scheintod erwache. In diesen drei Fällen war die Schlegelische Lesart in den Goethischen Text einzusetzen.

Die Mitarbeit Riemers beginnt schon bei *Y.* Es finden sich nämlich die Verse 532—535 und 544—548 auf einem Blatt von der Hand der späteren Gattin Riemers im Goethe-Archiv und es ist nun die Frage, ob Goethe die Riemerischen Zeilen[1]) benützt hat oder Riemer die Goethischen. Von vornherein ist das erstere das Wahrscheinlichere; denn wenn Riemer, den Goethe in den Annalen ausdrücklich als seinen Mitarbeiter bezeichnet, Goethen seine Bearbeitung zur Verfügung gestellt hat, begreift man, dass der Zettel ins Goethe-Archiv gekommen ist; hat aber Riemer die Goethische Fassung copiert, so bleibt es erst noch zu erklären, wie der Zettel ins Archiv gekommen ist.

Die Verse 532—535 finden sich außerdem, gleichlautend mit der Riemerischen Fassung, auf einem Zettel von Goethes Hand im Archiv, der auf einer Seite aufgeklebt gewesen und abgerissen worden ist. Vergleicht man die betreffende Stelle mit dem Schlegelischen Texte, so findet man, dass Goethe sich im Vorhergehenden genau an Schlegel anschließt und erst von der Zeile an abweicht, wo das Riemerische und Goethische Blättchen im Nachlass einsetzt. Goethe hat also nachträglich geändert und sich offenbar in der früheren Fassung *(Y)*, wie in dem vorhergehenden, an Schlegel angeschlossen. Warum er diese verließ, ist nicht schwer zu erkennen. Der Originaltext: *Abhängigkeit ist heiser, wagt nicht laut Zu reden, sonst zersprengt' ich Echo's Kluft, Und machte heisrer ihre lust'ge Kehle, Als meine, mit dem Namen Romeo!* ist in der That für den Zuhörer nicht einfach und leicht verständlich genug. Freilich aber ist das, was Goethe an die Stelle gesetzt hat, womöglich noch gekünstelter: *Abhängigkeit ist heiser, wagt nicht laut Zu reden. Doch*

[1]) Karoline Ulrich, die spätere Gattin Riemers, hat allerdings später (1814) auch Goethen selber Secretärsdienste geleistet (Tagebücher V 90f und 345, Jahrbuch XVIII 276), um 1811/12 aber wird sie in den Tagebüchern nicht genannt und es liegt kein Grund vor, die Zettel als ein Dictat Goethes zu betrachten. Da Goethe wohl Riemer, aber nicht die Ulrich als Mitarbeiter nennt, müssen sie wohl von Riemer herrühren und von der Ulrich abgeschrieben sein.

sie wagts, wenn es lebendig Im Innern klingt, und Romeo, Romeo klingt. Sollt' ich das Echo fürchten? Romeo nennt Auch wohl das Echo gern. O Romeo, Romeo! Auf diese Weise war auch motiviert, dass Julie trotz der Abhängigkeit zuletzt doch ruft. Da nun aber eine nachträgliche Änderung Goethes, wahrscheinlich nach den Leseproben am 7., 10. und 12. Januar, bezeugt ist und die bei Goethe zuletzt beliebte Form sich gleichlautend von der Hand der Freundin Riemers vorfindet, so kann wohl kaum mehr ein Zweifel bestehen, dass Goethe die Riemerische Fassung angenommen hat.

Zu demselben Resultat kommen wir auch in Betreff der Verse 544—548, obwohl hier eine Goethische Abschrift nicht mehr vorliegt und obwohl Goethe hier Riemer nicht wörtlich gefolgt ist. Vergleicht man aber die Riemerische Fassung mit der von Schlegel und der von Goethe, so erkennt man deutlich, dass sie zwischen den beiden in der Mitte steht; dass Goethes Fassung, mit Ausnahme des ersten Verses, auf der Riemerischen beruht und sich von Schlegel immer weiter entfernt. Aber auch bei diesem ersten Verse ist es ganz klar, warum Goethe sich von Riemer lossagt: er nahm an dem temporalen *weil* für *derweil* Anstoß, das durch den Anschluss an Schlegel so leicht zu vermeiden war; in der Wortstellung zeigt übrigens auch dieser erste Vers den Einfluss Riemers. Hier die drei Fassungen:

Schlegel.

R. Lass hier mich stehn, derweil du dich bedenkst.
J. Auf dass du stets hier weilst, werd' ich vergessen,
Bedenkend, wie mir deine Näh' so lieb.
R. Auf dass du stets vergessest, werd' ich weilen,
Vergessend, dass ich irgend sonst daheim.

Riemer.

R. Lass mich hier bleiben, weil du dich bedenkst.
J. Damit du immer bleibst, werd' ich's vergessen,
Gedenken einzig deiner holden Nähe.
R. Ich werde bleiben, immerfort vergessen,
Dass ich wo anders außer hier daheim.

Goethe.

R. Lass mich hier stehn, derweil du dich bedenkst.
J. Damit du immer stehst, bleib' es vergessen,
Und deine holde Nähe macht mein Glück.
R. Ich werde stehn und immerfort vergessen,
Dass ich wo anders außer hier daheim.

Riemer hat später auch die Handschrift *H* durchgesehen und wo er aus Gründen des Inhaltes oder der sprachlichen und metrischen Form Anstoß nahm, geändert, ohne jedesmal Schlegel zum Vergleiche heranzuziehen. In dem Goethischen Verse 81: *Ihn zu vergessen komm, [und] lass uns eilen* hat er die fehlende Senkung ergänzt; 285 *Der du in Scherz und Spaß Klugheit verbirgst* durch Umstellung *(Der du die Klugheit unter Scherz verbirgst)* die künstliche Betonung, 490 *So gränzlos ist meine Neigung wie das Meer* durch Umstellung *(So gränzlos wie das Meer ist meine Neigung)* die zweisilbige Senkung vermieden. Vers 392 lautete bei Schlegel: *Willst du das nicht, schwör' dich zu meinem Liebsten,* woraus in *H* der sechsfüßige Vers *Willst du das nicht, so schwöre dich zu meinem Liebsten* geworden war, den Riemer ohne Herbeiziehung von *S* so verbesserte: *Wo nicht, so schwöre dich zu meinem Liebsten.* Diese vier Änderungen sind die einzigen, die Riemer aus rhythmischen Gründen vorgenommen hat. Aus sprachlichen Gründen beanstandete er den Goethischen Vers 86: (zum Fest) *Wozu wir freilich nicht gerufen sind,* indem er anstatt *wozu* schrieb *zu dem.* Vers 891 f lauteten bei *S: Kein Flehn, kein Weinen kauft Begnadigung; Drum spart sie;* Riemer fasst *Flehn und Weinen* als einen Begriff zusammen und schreibt *drum spart es* gegen Schlegel und Goethe. In dem Goethischen Vers 296: *Erblick' ich Vetter Paris gerne hier* wollte er entweder die Form *gerne* vermeiden oder durch die Schlusstellung des Namens nachdrücklicher wirken und er schrieb deshalb: *Erblick' ich gern hier meinen Vetter Paris.* Wenn er endlich das Goethische (72) *so gefällt es mir* in das ganz gleichbedeutende *so gefällst du mir* veränderte, so war ihm wohl der Vers 1532 aus dem »Faust« im Ohre *(so gefällst du mir).* Aus inhaltlichen Gründen glaubte er 324 ändern zu müssen: *Die Tochter, die ihr spracht, hab' ich gesäugt (S),* wofür er *erzogen* schrieb, weil Goethe die *Amme (S)* als *Wärterin* im Personenverzeichnis aufgeführt hatte, ohne indessen die Änderung consequent durchzuführen; denn sogar in der Anrede heißt es gleich darauf (334) *Amme.* Nothwendig dagegen war seine Änderung 830f., wo Goethe *Die Bürger sind in Wehr* aus *S* beibehalten hatte, obwohl bei ihm nicht wie in *S* die Bürger gleich darauf auftreten und den Benvolio gefangen nehmen, sondern die Wache (vor 837); dem entsprechend änderte Riemer: *Die Wache nähert sich,* wodurch aus syntaktischen Gründen auch der folgende Vers (831: *Und Tybalt tot*) eine leise Änderung *(Tybalt ist tot)* erfahren musste. In 1747 liegen

nicht zwei aufeinander folgende Änderungen vor, sondern nur eine: aus *Und grüne Töpfe (S)* machte Riemer *glasierte Töpfe.* Der Zusatz in dem Goethischen Monolog Lorenzos (1971—1974) war scenisch geboten: Goethe ließ Lorenzo kommen, und trotz den brennenden Fackeln, bei denen er das geschehene Unglück gleich hätte sehen müssen, längere Zeit monologisieren. Riemer lässt ihn darum sagen, dass die Fackeln umsonst leuchten, kein Licht geben, und er fügt einen ironischen Zug hinzu, indem Lorenzo die düstern Fackeln auffordert, frischer bei der kommenden zweiten Hochzeit zu leuchten, während er gleich darauf den Bräutigam tot zu seinen Füßen findet.

Einigemal hat Riemer seine Änderungen aus besserer Einsicht wieder zurückgezogen. 160 lautete bei Schlegel: *In das der Schönheit Finger* (*Griffel* erst seit Tieck) *Wonne schrieb*, woraus Riemer *In das die Hand der Schönheit Wonne schrieb* machte, dann aber seine Änderung, wohl nach Vergleichung mit *S*, wieder zurückzog. 1399 hatte er das derbe *altes Waschmaul (S)* in *alte Schwätzerin* corrigiert, die Änderung aber zurückgezogen, weil sie einen sechsfüßigen Vers ergab. Dagegen beruht die Änderung 825 offenbar überhaupt nur auf einem Lesefehler Riemers: anstatt *Der Geist Merkutios Schwebt nah noch über unsern Häuptern hin (S)* hat er ein doppeltes *noch noch* gelesen, das eine *noch* als vermeintlichen Irrthum des Schreibers gestrichen und den Vers durch den Auftakt *Er* ergänzen zu müssen geglaubt, so dass er jetzt lautete: *Er schwebt noch über unsern Häuptern hin;* nach Einblick in *S* zog er seine Änderung zurück, vergaß aber das *noch* freizugeben. Die Lesart von Schlegel und Goethe besteht also völlig zu Recht und gehört in den Goethischen Text.

Eine das ganze Stück durchziehende Änderung hat Riemer mit der Rolle des Pagen Romeos vorgenommen. Der Ausgangspunkt dieser Zusätze liegt in den Versen, die im Originale den Riemerischen 1228–1231 entsprechen. Bei Shakespeare will Lorenzo, während Romeo in Mantua weilt, seinen Diener (der also von seinem Herrn, seitdem er verbannt ist, getrennt ist) ausforschen und ihm durch den Burschen von Zeit zu Zeit Nachricht geben. Dann aber kommt die Sache doch ganz anders: Lorenzo gibt durch den Ordensbruder von dem Scheintod Juliens Nachricht, der aber durch die Quarantäne abgehalten wird, den Brief zu bestellen; und mit einer Wendung von ausgesuchter Ironie erhält Romeo gerade durch den Diener, den Lorenzo ganz vergessen zu haben

scheint, die Nachricht von dem Tode Juliens. Der Dichter hat sicher vorgebeugt, dass man hier nicht etwa einen Lapsus annehme, der ihm selber begegnet ist; denn ausdrücklich erinnert sich Romeo, als der Diener kommt, des Versprechens, das ihm Lorenzo gegeben hat, und er fragt (1680) sogleich nach den Briefen des Paters. Seine unverkennbare Absicht war, recht nachdrücklich zu zeigen, wie dem klugen Pater Lorenzo, der alle Fäden in seinen Händen zu haben und nach seinem Willen zu lenken glaubt, alles anders ausgeht, als er vorhergesehen und erwartet hat und wie ihm hier, in einer scheinbaren Nebensache, doch ein Hauptfaden aus den Händen geglitten ist.

Schon Goethe, der den spaßigen Bedienten Shakespeares nicht hold war und sie sammt dem tölpischen Peter aus seiner, einen einheitlichen Ton anstrebenden Bearbeitung entfernt hat, fühlte das Bedürfnis, den herben, lakonischen Bericht des verstörten Dieners vom Tode Juliens in eine glänzende Erzählung umzuwandeln, in welcher der Diener, dessen Gram und Theilnahme bei Shakespeare keine Worte finden, im Stil der Botenberichte des antiken und des französischen Dramas das Begräbnis Juliens schildert und seinen eigenen Empfindungen Luft macht. Riemer gieng noch weiter: die Liebe und Anhänglichkeit des Dieners, welche zuletzt die übereilte Botschaft zur Folge haben, sollten von Anfang an hell ins Licht gesetzt und die ganze Rolle mehr in den Vordergrund gerückt werden. Dies ist der oberste Zweck der Riemerischen Zusätze. Denn, wenn ihn Romeo 81 f. um Masken schickt, so ist dieser Zug nicht, wie es auf den ersten Blick scheint, der Motivierung wegen eingefügt. Wie die Freunde zu ihren Masken kommen, ist ganz gleichgiltig, weil sie sich nicht vor den Augen des Zuschauers direct auf den Ball begeben, sondern (87) erst gehen sich zu vermummen. Der Kern des Zusatzes liegt in den Worten des Pagen *Gleich soll für euch gesorgt sein — und für mich!* Der Page ist also auch mit dabei, obwohl er später nicht auf dem Ball erscheint. Er ist der beständige Begleiter seines Herrn, er ist immer hinter ihm her, hier in der Freude, wie später im Leid. Er ist dann auch bei der Ermordung des Merkutio zugegen, wo er an die Stelle des Pagen des Merkutio bei *S* tritt, den aber Merkutio (788) in seiner Galgenlaune nicht mit *Schurk'* anreden darf, sondern *Knaben* nennt, obwohl dadurch in dem Vers eine, sonst so streng vermiedene, zweisilbige Senkung nothwendig wird. Nach Merkutios Tod lässt ihn Riemer (gegen *S*) mit Benvolio zurückkehren und

wiederum (835 f.) die Scene schließen; der Zusatz ist für die Handlung wieder ohne Bedeutung, denn was ihm Benvolio aufträgt, seinen Herrn schleunig fliehen zu heißen, das hat er Romeo eben selbst gesagt und sein Auftrag hat auch keine weitere Folge; der Kern des Zusatzes liegt auch hier in den Worten des Pagen: *Gleich, edler Herr. — Wie bang ist mir um ihn!* Wieder also soll die Anhänglichkeit des Dieners, der später so verhängnisvoll in die Handlung eingreift, zum Ausdruck kommen. Und wieder lässt ihn Riemer (ganz im Gegensatze zu Shakespeare, wo ihn Lorenzo erst ausforschen will) aus freien Stücken in einer besonderen Scene (1041) bei dem Pater Lorenzo nach seinem Herrn fragen, den er offenbar auf dem Wege zum Pater aus den Augen verloren hat. Lorenzo lässt ihn nicht zu Romeo, den er in seinem Schmerze nicht sehen dürfe. Er theilt ihm mit, dass Romeo nach Mantua soll, und befiehlt ihm, in seines Vaters Hause zu bleiben, falls die Seinigen ihm etwa eine Botschaft senden wollten; was er selbst (Lorenzo) ihm zu melden habe, das werde er durch einen Ordensbruder besorgen. Hier ist also der absichtliche Widerspruch in Lorenzos Handeln bei Shakespeare vermieden: nicht durch den Pagen, sondern von vornherein durch den Franciscaner will er die Botschaft senden und in diesem Sinne hat Riemer nun folgerichtig auch die Verse 1228—1232 abgeändert. Ich glaube nicht, dass Riemer hier einen vermeintlichen Widerspruch bei Shakespeare ausgleichen wollte. Die Änderung schien ihm noch mehr zur Bekräftigung des Satzes beizutragen, den Goethe als Schlussgedanken aussprach: (2025) *Dass menschliches Beginnen eitel sei.* Denn auch hier wird wieder die Anhänglichkeit des Pagen an seinen Herrn betont: er will sich nicht zurückhalten lassen, sondern mit seinem Herrn in die Verbannung, um ihm in der Noth zu dienen. Auf Lorenzos Abmahnung, er diene ihm besser, wenn er hier bleibe, antwortet der Page mit den gar zu exaltierten Versen: *Du fesselst meinen Leib an diesen Ort, Doch meine Seele zieht mit Romeo fort. So früh wird solches Unheil mir gesandt, In meinem Herrn als Knabe schon verbannt!* Wenn Lorenzo also selber weiß, dass der Page, der jedes Leid seines Herrn als sein eigenes empfindet und nur darauf brennt, ihm in die Verbannung zu folgen, im Hause des alten Montague weilt, wenn er ihm selber aufgetragen hat, ihm von der Familie Botschaft zu bringen, so tritt natürlich sein eitles Beginnen noch kräftiger zutage. Freilich als *der weise Mann,* den Goethe aus den Rathschlägen Lorenzos heraus-

finden wollte, erscheint er hier noch weit weniger als bei Shakespeare, der sich seinen Franciscaner ganz anders gedacht hat.

Außer von der Hand Riemers enthält aber die Handschrift *H* eine Reihe von Änderungen, deren Herkunft nicht über allem Zweifel ist. Die scenische Angabe 298, wonach die erste Begegnung zwischen Romeo und Julie auf dem Balle in ein *Zimmer und [mit?] Durchsicht auf den Saal* verlegt wurde, mag auf der Probe, um eine Verwandlung zu ersparen, durchgestrichen worden sein. Es liegen aber zahlreiche Varianten mit rother Tinte vor, welche die Weimarische Ausgabe insgesammt Goethe zuschreibt, obwohl sich nur bei einem sehr geringen Theile Goethes Autorschaft sicherstellen lässt. Das *N. B.* vor 89. 248. 703. und 789. gibt der Herausgeber selber als nur wahrscheinlich von Goethe, ohne seine Bedeutung zu erkennen: es sind damit alle jene Stellen gekennzeichnet, in denen die Rede aus Versen in Prosa übergeht (die Zeilen 735—738 sind, wie der Stil zeigt und der Vergleich mit *S* lehrt, gleichfalls Prosa und waren daher fortlaufend zu drucken). Ich glaube nicht, dass die betreffenden Stellen durch das *N. B.* vielleicht zu späterer Umarbeitung in Versen angezeichnet wurden; denn dafür war es bei dem Zwecke des Manuscriptes *H* zu spät und die Rolle des Merkutio, in dessen Gesprächen mit den Freunden die Prosa bei Goethe allein vorkommt, mochte er als die einzige humoristische von der Sprache der übrigen gern unterscheiden. Ich glaube vielmehr, dass dem Regisseur und namentlich dem Rollenausschreiber und dem Souffleur ein Wink gegeben werden sollte, dass sie hier in fortlaufenden Zeilen zu schreiben und zu lesen hätten, was bei einer Handschrift zu solchem Gebrauche nicht immer überflüssig ist. Eine ganze Reihe von Änderungen mit rother Tinte betreffen Unterscheidungszeichen, bei denen sich die Handschrift natürlich nicht erkennen lässt: 920 sind zwei Gedankenstriche gesetzt, wo *S* einen hat, um einen Abschnitt in Juliens Monolog zu markieren; 925 ist in dem Schlegelischen Verse das zu betonende, nach schwerem Auftakt die erste Hebung vorstellende kleine Wörtchen *so*, offenbar bei einer Leseprobe, der Darstellerin zuliebe, unterstrichen worden; 939 wird aus dem gleichen Grunde in dem Verse *Es kanns wohl Romeo, der Himmel kann es nicht* der Gegensatz durch einen über das Komma gesetzten Gedankenstrich deutlicher hervorgehoben; 1342 ein vom Schreiber vergessenes Ausrufungszeichen; 1351 wird der Schlegelische Vers *Ich wollte noch mich nicht vermählen* durch Ziffern in die geläufigere und flüssigere Wortstellung gebracht:

Ich wollte mich noch nicht vermählen; zweimal ist durch einen hinzugefügten Buchstaben die von dem Abschreiber aus Versehen fortgelassene Senkung ersetzt worden, in den Schlegelischen Versen 1666 *spießt(e)* und 1887 *Gram(e).* 1789 hatte Goethe die Scene ursprünglich in den *Klostergang* verlegt, beirrt durch die Worte Lorenzos, der dem Bruder Marcus aufträgt, ihm ein Brecheisen in seine Zelle zu bringen, obwohl er in der Zelle selber redet. Goethe hat die Änderung sicher nicht bloß aus scenischen Rücksichten zurückgezogen; denn dass Original hat *Friar Laurence's Cell,* Schlegel *Lorenzo's Zelle,* und wir haben kein Recht, die durchstrichene Lesart gegen Shakespeare und Goethe in den Text zu setzen. Die Lesart zu dem Vers 1143 *Steht auf! steht auf! Wenn ihr ein Mann seid, auf!* wird erst durch den Vergleich mit *S* verständlich; denn *auf!* kommt im Texte dreimal vor; aus *S Steht auf! steht auf! Wenn ihr ein Mann seid, steht!* ergibt sich, dass sich die Lesart auf das letzte *auf!* bezieht und dass Goethe an dem ungewöhnlichen *steht!* für *steht auf!* Anstoß nahm. In diesen drei Buchstaben begegnen wir zum erstenmale der Handschrift Goethes, der 1338 das Versehen des Schreibers *auf[zubringen]* in *ab[zubringen]* corrigiert, 835 in Riemers Zusatz, auf den mit rother Tinte verwiesen wird, den durch Riemers Änderung von *behende* in *schleunig* um eine Silbe zu kurzen Vers durch *und* ergänzt, und 1789 *Lorenzo's Zelle* wiederhergestellt hat. Ich glaube, dass die Lesarten mit rother Tinte von den Leseproben in Goethes Hause seit dem 23. Januar 1812 herrühren (denn bei den Theaterproben hätte er wohl keine rothe Tinte zur Hand gehabt) und dass sie, soweit nicht Goethes Handschrift in Betracht kommt, von mehreren herrühren. Am merkwürdigsten ist wohl, dass Goethe, obwohl die Gräfin Montague schon im Personenverzeichnis fehlt, es dennoch in *V* unterlassen hat, ihr Auftreten und ihre Reden 837 ff. zu streichen; erst in *H* wurde ihre Rolle und damit auch, des gestörten Parallelismus wegen, das Auftreten der Gräfin Capulet in dieser Scene gestrichen und die Reden der Frauen den Männern zugetheilt. Während aber die Personenangaben mit rother Tinte durchstrichen sind, rühren die nothwendig gewordenen Abänderungen des Textes von Riemer her: Capulet konnte Tybalt nicht (842) als *seines Bruders Kind* bezeichnen, er nennt ihn *seines Hauses Stütze;* und 843, wo die Gräfin bei *S* ihren Gemahl anredet, musste nach dem Ausfall der Anrede der Vers ergänzt werden. Wenn die rothen Striche wirklich von Goethe herrühren, so hat er Riemer bei einer Leseprobe

den Auftrag gegeben, die Änderung durchzuführen. Man wundert sich aber nur, bei einer solchen Kleinigkeit zwei Hände thätig zu finden: dass Goethe, wenn er die Gräfinnen hinausschaffen wollte, nicht auch die paar Veränderungen anbrachte; und dass Riemer nicht gleich zur rothen Tinte griff, sondern die paar Verse erst zu Hause mit schwarzer ins reine brachte.

Die Methode, wie Überarbeitungen fremder Originale kritisch herauszugeben sind, ist noch nicht festgestellt. Darüber kann wohl kein Zweifel sein, dass man es in einem solchen Falle mit dem Werke zweier Autoren zu thun hat und dass das bearbeitete Original in der von dem Bearbeiter zugrunde gelegten Fassung hier als erster Druck oder als erste Handschrift zu gelten hat in den Partien, wo es wörtlich benützt ist. Aber auch dem wird niemand widersprechen, dass selbst der gebildete Leser eine solche Arbeit nur mit der Absicht in die Hand nimmt, um die Veränderungen kennen zu lernen, die Goethe an Shakespeare vorgenommen hat; es kostet aber sehr viel Zeit und Mühe, einen solchen Vergleich ohne jede Vorarbeit durchzuführen. Es steht nicht in der Hand eines kritischen Herausgebers, das, was der Bearbeiter gestrichen oder umgeändert hat, im Texte zu kennzeichnen, obwohl solche Striche oft ebenso lehrreich sein können als die Zusätze. Aber es steht in seiner Hand, anzuzeigen, was in dem Texte aus dem Originale, also nicht von dem Bearbeiter herrührt. Gödeke hat ganz recht gethan, in seiner Schiller-Ausgabe Original und Bearbeitung im Texte selbst durch den Druck zu unterscheiden; man erspart dadurch viel Zeit und gibt jedem das Seinige zurück; denn, wenn man »Romeo und Julie« in Goethes Werke aufnimmt, so darf man auch unterscheiden zwischen dem, was ihm gehört, und dem, was ihm nicht gehört.

Ein Philologentag scheint mir der rechte Zeitpunkt, um an die Redactoren der Weimarischen Ausgabe von Goethes Werken öffentlich mit einer Bitte heranzutreten, die ich bisher auf privatem Wege wiederholt vergebens vorgetragen habe. Sie besteht lediglich darin, dass man von einem der Bände, als einem Musterbande, einen billigen Separatabdruck veranstalten möchte, den wir Universitätslehrer bei Seminar-Übungen zugrunde legen könnten. Wieviele Menschen gibt es denn in ganz Deutschland, auch unter den Gelehrten, die mit diesem complicierten Apparat umzugehen wissen? Wird nicht in den Seminarien dafür gesorgt, dass der philologisch gebildete Mittelschullehrer die Ausgabe gebrauchen und wieder in

seinem Kreise andere in dem Gebrauche der Ausgabe unterweisen kann, so wird die Zahl der Leser und der Käufer in den folgenden Decennien noch weit geringer sein. Nicht bloß im Interesse der Sache, sondern auch aus rein geschäftlichen Gründen empfiehlt sich ein solcher Übungsband; denn jeder Seminarunterricht scheitert hier an dem Mangel an Exemplaren des Textes, da ja die kostspielige Gesammtausgabe der Werke nicht einmal bemittelten, ja wohlhabenden Studenten so ohneweiters zugänglich ist, bei Abschriften und Collationen aber durch die geänderte Vers- oder Zeilenzählung und durch die subtilen Unterschiede der Schriftgattungen bei einer größeren und bunten Anzahl von Theilnehmern soviel Verwirrung entsteht, dass man die Hälfte der Zeit auf diese Nebensachen verwenden muss und erst spät zur eigentlichen Aufgabe kommt. Möchte man uns darum recht bald einen billigen Probeband für akademische Zwecke schaffen; am besten würde sich wohl zu dem Zwecke der »Faust« eignen, der bei dieser Gelegenheit in einer neuen und verbesserten Auflage erscheinen könnte. Eine kurze Einleitung müsste alles auf die Principien und auf den Apparat der Ausgabe Bezügliche, besonders die Siglen, zusammenstellen.

Unbekanntes aus Friedrich Hebbels Frühzeit.

Mitgetheilt und mit Bemerkungen versehen
von
Richard Maria Werner.

Ein Dichter von der Bedeutung Friedrich Hebbels, der seine Zeit mächtig überragte und ein Gefühl für das verborgene, werdende Leben hatte, sollte wenigstens der Nachwelt mit allen Äußerungen seines Geistes bekannt sein. Leider besitzen wir noch keine Ausgabe seiner Werke, die auf wissenschaftlicher Basis geschaffen wäre, ja wir sind weit entfernt, seine gesammten Leistungen überblicken zu können. Es wird daher vielleicht nicht ohne Interesse sein, wenn ich aus meinen reichen Sammlungen für eine kritische Hebbel-Ausgabe diesmal einige Proben von Hebbels schweren Anfängen mittheile. Zwar lieben es die Dichter nicht, wenn wir verstoßene Kinder ihrer Muse hervorholen und wieder ans Licht stellen, für uns Forscher aber werden die ersten tastenden Versuche als Mittel, das Werden des Dichters zu ahnen, immer wichtig sein. Und die von mir gesammelten Nachträge sind sämmtlich von Hebbel selbst zum Druck befördert worden, während seine »Werke« von Freundeshand erst nach seinem Tode in der uns geläufigen Auslese vereinigt wurden.

I.

„Der Vatermord."

Hebbel »verlangt« in seinem Briefe vom 14. Februar 1832 von seinem Jugendfreunde Hedde, indem er ihm ein Epigramm[1]) mittheilt: »Hierüber, und namentlich auch über den Vatermörder ...

[1]) Zuerst gedruckt im »Ditmarser und Eiderstedter Boten«. 33. Reise. Donnerstag, den 16. August 1832. Sp. 546 als Nr. 4 der »Neuen Flocken«. Vgl. jetzt Krumms Ausgabe VIII S. 104.

(da bitten nichts hilft), eine Recension ..., und zwar eine recht derbe, hitzige«, und gibt ein Recept für Recensionen, »das die berühmtesten Männer (namentlich Herr von Schlegel) zu gebrauchen scheinen« (»Fr. Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen«, I S. 9). Und er beschließt den Brief mit der nochmaligen Mahnung: »Denke doch an den Vatermörder, lieber Junge, kritisiere und sende ihn mir zurück.«

So hat Felix Bamberg drucken lassen, ohne »Vatermörder« in Anführungszeichen zu setzen oder durch eine Bemerkung dem Verständnisse nachzuhelfen; auch Kuhs »Biographie« wie die Werke lassen im Stich. Worum es sich handelt, hab' ich in meiner Anzeige des Briefwechsels (»Deutsche Litteraturzeitung« 1892 S. 563—565) dargelegt. Hebbel meint nämlich sein erstes uns erhaltenes Drama, das er im »Ditmarser und Eiderstedter Boten« (Donnerstag, den 17. May 1832. 20. Reise. Sp. 333—337) abdrucken ließ. Es entstammt einer Übergangszeit in Hebbels Leben, da er den Gedanken, Schauspieler zu werden, fallen ließ und sich einer vertiefteren Bildung durch das Studium des Lateinischen zuwendete. Schon hat er mit Amalia Schoppe geb. Weise angeknüpft, schon richten sich seine Blicke aus der Kirchspielvogtei in Wesselburen der großen Welt zu.

Der Vatermord.

Ein dramatisches Nachtgemälde.

Von C. F. Hebbel in Wesselburen.

Fernando, ein Förster.
Isabelle, seine Mutter.
Graf Arendel.
Ein Pater.
Der Pförtner des Klosters.

Es ist dunkle Nacht. Dichter Wald, in der Ferne sieht man zur Linken ein hölzernes Kreuz auf einem Grabhügel, zur Rechten das Kloster der barmherzigen Brüder. Die alte

Isabelle

tritt auf und geht langsam auf das Grab zu.

Hier ist er auch nicht! Gott, wo soll ich finden meinen Sohn! Ich bin so matt, so krank. Meine Füße wollen mich nicht mehr tragen. Mein Haupt ist dumpf und schwer. Stirb, alte Mutter! Jetzt ist's Zeit, zu sterben, da dich dein Sohn, dein einziger, verläßt. Ach mein Sohn, mein Sohn, warum thust du mir das! mir, die ich dich unter meinem Herzen getragen. Warum fliehst du deine

Mutter, du Ebenbild deines treulosen, aber noch feurig geliebten Vaters, du einziger Trost in meinem Kummer, wie der Pfeil den Bogen, welcher ihm die Kraft verleiht!

(Sie horcht auf.)

Hör' ich ihn nicht? — Ja — — nein, hoffende Seele, der Uhu ist's, der liebäugelt mit der Mitternacht! Es ist hier so öde, so schauerlich, wie im Grabe! O, Fernando, warum bist du hinausgegangen in die düstre, schauerliche Nacht, allein mit deinem Schmerz. »Leb' wohl, Mutter, sorge für die Kinder!« Er sprach das mit einem Tone, der mir Mark und Bein durchschnitt. Ich kann mich nicht beruhigen. Mein Sohn! Mein Sohn! Gieb ihn heraus, Finsterniß! Verzweifle nicht, Fernando, es kann ja noch alles gut werden! Oder ist es denn wahr, entsaugt der Schmerz der Seele ihren Muth, wie der Vampyr dem Leibe das Blut, vergeht auch die Kraft im Unglück, wie der Diamant im Feuer? O Gott, nimm die Mutter hin, daß sie nicht sehe, wie die Frucht ihres Leibes verweset!

Gehe zurück, alte Mutter, zurück in's Haus deines Jammers, wo die armen Kinder umsonst die Hände ausstrecken nach ihrem Vater. Ich kann ihn euch nimmermehr bringen, ihr armen, verlassenen Würmer. Wo soll ich ihn finden, da er nicht hier ist, wo ich ihn doch gestern fand, am Grabe seines guten verblichenen Weibes!

Sie wankt mühsam ab. Die Musik fällt ein mit langsamen Klagetönen, die aber immer stärker erschallen und Fernandos Auftreten vorbereiten müssen. Die Musik bricht kurz ab, und es erscheint

Fernando.

Sein Gang ist unstät, sein Auge irrt verzweifelnd umher, in der Hand hat er eine, im Gürtel eine zweite Pistole. Endlich wurzelt sein Blick stier an der Erde.

Hämischer Teufel, wohin führst du mich? — Du, der du mir das Leben tückisch entwandt hast, willst du mir auch den Tod vergiften? — Nein, du sollst mich nicht abhalten — — arme kranke Mutter, arme verlassene Kinder — nicht wahr, es kann euch einerlei seyn, ob die Hölle mich über, ob sie mich unter der Erde quält! — Helfen kann ich euch nicht mehr — meine Kraft ist gebrochen — ohne Ehre kann ich nicht leben — ihr wißt es, daß ich sterben muß! lebt wohl — ihr, die ich liebe — —

Er spannt eine Pistole; wie er sie auf sich abdrücken will, erscheint in Reisekleidern

Graf Arendel.

Arendel. (fällt Fernando in den Arm.) Mensch, was beginnst du! wer du auch seyst, tödtlich willst du eine Wunde machen, die vielleicht noch nicht unheilbar ist.

Fernando. Bist du noch nicht fort, hämischer Teufel? Ich verstehe — du willst mich langsam morden — einfacher Tod ist nicht genug — eine Seelenader nach der andern willst du auszapfen — verwesen soll ich, ehe ich gestorben bin —

(sein Geist scheint abwesend zu seyn, während dieser ganzen Rede, unwillkührlich richtet er die Pistole gegen Arendel, plötzlich fährt er auf und ruft mit fürchterlich lauter Stimme:)

Fort, fort, tückischer Teufel, nicht tropfenweis will ich das Gift, auf einmal den ganzen Becher — fort du —

(er zuckt zusammen und drückt die Pistole auf Arendel ab; dieser liegt in seinem Blute. Fernando steht regungslos.)

Isabelle

tritt auf und eilt, ohne Arendel zu bemerken, auf Fernando zu.

Isab. Bist du da, mein Sohn? Gott sey ewig Dank! Mit Schmerzen habe ich dich gesucht! (sie erblickt Arendel) Allmächtiger Gott! (sie fällt neben ihm nieder) O August, August, muß ich dich so wiedersehen! (sie richtet sich auf, wild zu Fernando:) Mensch, du hast ihn umgebracht! (Fernando stiert sie an) Abscheulicher! Es ist dein Vater!

Fernando. Mein Vater? Ha, warum fährt mir dies Wort, wie ein Beil, in die Seele, dass sie zerspringen muß! Mein Vater? nein, nein — — er ist nicht mein Vater, er ist mein Henker, — warum sträubst du dich, Haar? — es ist ja nicht mein Vater, es es ist ja mein Henker, der mich im Mutterleibe gebrandmarkt hat, ehe denn ich geworden war — es ist ja nicht mein Vater, es ist der Verführer meiner Mutter —

Arendel

richtet sich noch einmal auf, er erblickt Isabellen, eine Hölle von Erinnerungen scheint in seine Brust zu ziehen, er stirbt mit dem Ausruf:

Isabelle — Ich wollte — — zu spät — Vergebung!

Isabelle

stürzt sich auf den Leichnam, verzweifelnd zu Fernando:

Mensch — Sohn — Fernando, ich bitte dich, beschwöre dich, gieb mir wieder, den ich so herzlich geliebt —

Fernando.

Mutter, du vergiebst ihm? — Mutter, ich werde zum Vatermörder, wenn du ihm vergiebst — Mutter, Mutter, fluch ihm, fluch ihm nur einmal, — Mutter — laß mich nur nicht hören. daß du ihm vergiebst.

(er sieht Isabellen angstlich an: sie umschlingt Arendel's Leichnam)

Mutter — o Mutter — leb' wohl — du siehst mich nicht wieder.
(er reißt sich die zweite Pistole aus dem Gürtel und stürzt von der Scene. Gleich darauf fallt ein Schuß; Isabelle scheint wie aus einem Traume zu erwachen, dann fährt sie auf:)

Gott! mein Sohn, mein Sohn —
(sie stürzt ab. Die Scene bleibt eine Zeit lang leer. Die Musik wird nach und nach schwacher und nimmt den Ausdruck der Besanftigung an.)

Pater
stürzt auf die Scene und reißt gewaltsam an der Glocke des Klosters.

Pförtner. Was giebts? Was lärmt man so stark? — Ehrwürdiger Herr, seid ihr es?

Pater. Auf, auf, alter Benedikt, Entsetzliches ist geschehen! Ich komme, du weißt es, von einem Kranken, da stürzt mir des Försters Mutter, die alte Isabelle, entgegen: »Der Sohn hat den Vater und sich selbst ermordet — ruft sie mir zu — siehe wie du die Ehre deines Gottes retten magst.« Da springt sie, ehe ichs hindern kann, in den brausenden Waldstrom und versinkt, wie ein Regentropf' in die Tiefe. Und der Förster liegt hinter jenem Gebüsch mit gräßlich zerschmettertem Schädel, und (er gewahrt Arendels Leiche) o Himmel — wer ist dieser —

Pförtner. (die Leiche naher betrachtend) Allmächtiger Gott, es ist des Försters Vater! Ja, ich kenne ihn noch wohl. Er war ein schöner Mann, der Graf von Arendel, aber seine Treue war vergänglich, wie Schaum auf dem Wasser. Er schlich sich in Isabellens Busen ein — er knickte ihr die Blume der Unschuld und verließ sie, um niemals wieder zu kommen. Schwer hat ihn die Rache ereilt; denn er ist gefallen von der Hand seines Sohnes. Armer Fernando — das unselige Spiel —

Pater. Spiel?

Pförtner. Ist es euch nicht bekannt? Ja, seit einem halben Jahre hat der Unglückliche, dessen Leben sonst rein und untadelhaft gewesen, einem mächtigen Hang zum Spiel nachgegeben — dies hat ihn in's Verderben gestürzt. Er hat die ihm anvertraute Casse angegriffen, dies konnte nicht verborgen bleiben und sollte morgen durch Commissarien untersucht werden.

Pater. Und darum hat er Hand an sich selbst gelegt und seinen Vater — — Gott, Gott, ich bete dich an im Staube, aber mein Auge ist zu schwach, dem Faden deiner Weisheit zu folgen, um den gute und böse Thaten der Menschen sich reihen, wie Perlen aus Blutstropfen. Dies eine fühl' ich: stolz und frei, wie der Adler, fliegt der Mensch auf zum Urquell alles Lichts, wehe ihm aber, wenn er seinen Flug wendet vom Rechten. Und

sey es nur für einen Augenblick — die Vergeltung steht, ein starker Schütze, von fern und sendet, wann es ihr gefällt, den Pfeil, welcher nimmer fehlt und für die Ewigkeit verwundet!

In diesem grausigen Nachtgemälde wird man die litterarischen Einflüsse nicht verkennen. Es ist das Schicksalsdrama, das auf Hebbel gewirkt hat. Die Verknüpfung von Schuld und Zufall, äußere wie innere Motive ließen sich leicht bei den Vorgängern nachweisen. Nur hetzt bei Hebbel alles im rasenden Flug vorüber und reißt unwillkürlich mit. An einer Stelle wenigstens verräth sich schon die ganze tiefergründende Eigenart des späteren Dramatikers, dort nämlich, wo Fernando spitzfindig seine That nicht als Mord am Vater, sondern am Verführer seiner Mutter bezeichnen möchte und endlich in die Bitte ausbricht, die Mutter möge dem Todten fluchen, sonst werde ihr Sohn zum Vatermörder. Das ist echter Hebbel. Sonst wird im Ausdruck die Anlehnung an Schiller'sche Rhetorik auffallen, wir wissen ja, dass Hebbel, der Goethe noch nicht kannte, erst an Uhland der Unterschied zwischen Rhetorik und einfacher Poesie aufgieng.

Das blutige Motiv des Dramas ist übrigens auch charakteristisch für Hebbel; man braucht nur an verschiedene seiner Novellen, besonders an das von Friedrich Halm gewürdigte Nachtstück »Die Kuh« zu erinnern, um zu zeigen, wie sehr es in Hebbels Natur wurzelt. Wenn man die ersten novellistischen Versuche Hebbels kennt, die gleichfalls nicht in die Werke aufgenommen wurden, so fällt übrigens noch stärker als bisher seine Anlehnung an E. T. A. Hoffmann ins Auge, so dass wir wohl einige Rückschlüsse auf Hebbels litterarische Kenntnisse wagen dürfen; wir sind ja leider für seine Anfänge nur auf Weniges angewiesen.

II.

„Gemälde von München."

In seiner Sylvesterbetrachtung vom Jahre 1839 (Tagebücher I S. 191) schreibt Hebbel: »Die Rückkehr von München nach Hamburg hat sich als durchaus zweckmäßig erwiesen; ich stehe nicht mehr so isolirt da, ich habe zu Literatur und Gesellschaft ein Verhältniß gefunden und darf mit dem Erfolge, den ich in jedem dieser Kreise

fand, sehr zufrieden seyn ... In den Telegraphen gab ich: ein Gemälde von München, das meinen eigenen Beifall, den es nicht hat, entbehren kann, da es den des Publicums erhielt.« Gutzkow hatte schon am 11. April 1839 (Tagebücher I S. 160) Hebbel aufgefordert, »für den Telegraphen einen Bericht über München« zu schreiben, und Hebbel begann wirklich schon am folgenden Tage mit der Arbeit, die ihn zwar »anwidert«, aber wegen des Honorars doch festhielt. Bereits im May 1839 (Nr. 85 S. 673—676) erschien der erste und zweite Theil des »Gemäldes von München«, im Juny (Nr. 92 S. 729—733; Nr. 95 S. 753—756; Nr. 101 S. 804—807) und im July (Nr. 120 S. 957—959; Nr. 121 S. 966—968) kamen die Fortsetzungen, im ganzen sieben Abschnitte.

Ich greife diesmal den fünften Abschnitt heraus (S. 804—807), weil er nach »allgemeinen Umrissen .. zur Betrachtung des Einzelnen« übergeht und ein Gebiet betrifft, das speciell für den Dramatiker wichtig war, das Theater. Dieses bot sich Hebbel »als erster Gegenstand dar«. Hebbel schreibt:

»Es ist bei dem jetzigen Zustande der Deutschen Schauspielkunst überhaupt keine Schande für dasselbe, daß wenig daran zu rühmen ist. Man hat den Verfall des Deutschen Theaters mit einer Ängstlichkeit beklagt, als ob von unserm letzten Gut (und nur der Bettler hat ein letztes Gut) die Rede wäre; man hat den Gründen dieses Verfalls mit dem gewissenhaftesten Eifer nachgespürt und sie in den verschiedenartigsten Dingen zu finden geglaubt. ‚Wir sind nicht frei, wie könnten wir ein Schauspiel haben!' sagt der Eine und zeigt einige Neigung, im Interesse der dramatischen Kunst eine Revolution zu beginnen. ‚Wir sind ja nicht einmal eine Nation — unterbricht ihn ein Anderer — wir existiren überall nicht; wir bieten dem Dichter kein Ziel dar, wohin soll er seine Pfeile richten?' ‚Thut Alles nichts — behauptet der Dritte — aber wir haben keine Hauptstadt und darin liegt's!' Alle drei führen etwas Richtiges an, nur beweisen sie nicht das Rechte. Soll das Theater für ein Volk Bedeutung haben, so muß es dies Volk selbst, die Darstellung seiner innersten Lebenselemente und seines durch diese für alle Zeiten bedingten und voraus bestimmten Geschicks sich zur Aufgabe machen. Dazu gehört, daß dies Volk sich als Volk kenne und fühle, daß es in einer seine gesammten Zustände und Richtungen umfassenden und concentrirenden Hauptstadt Gestalt und Phisiognomie *[sic!]* annehme, und daß es zu Allem, was die Welt bewegt, in einem würdigen und durchaus freien Verhältniß stehe.

Stellt ein Theater sich diese Aufgabe nicht, oder kann und darf es sich dieselben nicht stellen, so verliert es seine Bedeutung für die Nation und sinkt zum Zeitvertreib Einzelner herab; für den Zeitvertreib giebt es aber nur polizeiliche, keine ästhetischen Vorschriften. Die Anwendung des bisher Gesagten auf Deutschland ergiebt sich von selbst; es kommt jedoch noch etwas Anderes in Betracht. Der Deutsche wurzelt in seinem Gemüth; was er spricht und thut, kommt aus dieser Quelle; das Gemüthsleben eignet sich nicht für die dramatisch-theatralische Darstellung. Das Deutsche Drama hätte also selbst in dem Fall, daß alle übrigen Bedingungen günstig wären, einen Stoff, der es vernichtet, so wie es ihn berührt; wie könnte es gedeihen? Daher kommt es wohl hauptsächlich, daß das Theater den Deutschen zu keiner Zeit echtes Bedürfniß wurde; ihnen mußte jämmerlich zu Muthe werden, sobald sie sich einmal im Bilde erblickten, zumal, da ihre Vergangenheit zu ihrer Gegenwart paßt, wie das scharfgeschliffene Richtbeil zu dem schuldgebeugten Nacken des Sünders.

Das Münchner Theater excellirt noch immer mit einer Berühmtheit, die sich nun schon fast ein halbes Jahrhundert conservirte, mit Eßlair.[1]) Eßlair ist zwar längst pensionirt und laborirt an der Wassersucht; doch feiert sein Genius in dem siechen Körper von Zeit zu Zeit eine halbe Auferstehung, und das, was er noch jetzt leistet, läßt auch demjenigen, der ihn in den Jahren seiner Kraft und seiner Mannheit nicht gesehen hat, auf die Größe und Eigenthümlichkeit seiner frühern Leistungen schließen. Ich sah ihn im Lear, im Nathan und im Wallenstein, der Iffland'schen Stücke, an die man nur ungern Geist und künstlerisches Vermögen verschwendet sieht, gar nicht zu gedenken.[2]) Sein Lear ist Stück- und Flickwerk und schwerlich jemals etwas Besseres gewesen; Einzelheiten, zuweilen aus den Tiefen heraus geholt, aber ohne den zusammenhaltenden organischen Faden, der freilich in dieser Tragödie

---

[1]) Vgl. über Ferdinand Eßlair (1772—1840) den Artikel von Jos. Kürschner in der Allgem. Deutschen Biographie VI S. 384—386.

[2]) Hebbel bemerkt am 10. März 1838 im Tagebuch (I S. 87 f.; vgl. auch S. 96): »Heute . . . sah ich Eßlair im Wallenstein« und zeichnet im Anschluss daran »rohe Gedanken« über Schillers Drama auf, »die aber eine Auseinandersetzung verdienen«. Am 18. November 1838 (ebenda I S. 113 ff.) sah er Eßlair im Lear (nach der Schröderschen Bearbeitung) und zergliederte sogleich das Spiel. Dieser Aufführung gedenkt er auch im Briefe vom 18. November 1838 an Elise Lensing (Briefwechsel I S. 80 f.), aber mit der Angabe: »Gestern Abend war ich im Theater. Eßlair trat im Lear auf (zum allerletzten Mal).«

des Bewußtsein-durchblitzten Wahnsinns schwer zu erfassen, noch schwerer zu verfolgen ist. Sein Nathan ist, wie das Lessing'sche Stück: groß, aber kalt; er ist, was er seyn soll, aber man kann es ihm nicht danken. Meisterhaft ist sein Wallenstein; diesen nachtwandelnden Helden, der immer fällt, wenn er beim Namen gerufen wird, und der nicht siegen dürfte, wenn er nicht unsere Achtung verlieren sollte, giebt er ganz den meistens nur leise angedeuteten Intentionen des Dichters gemäß, in ergreifender Wahrheit. Doch — Eßlair lebt nicht mehr, er steht nur noch zuweilen von den Todten auf. Als erste Liebhaberin fungirt fortwährend Madame Dahn. Es ist eine Künstlerin, der man das Prädikat brav nicht verweigern kann; sie läßt es an Ernst und Studium nicht fehlen und hat sogar geniale Anflüge, mit denen sie zu wuchern weiß. Am befriedigendsten ist sie in intriguanten *[sic!]* und vornehmen Rollen; in allem Übrigen kommt sie dem Vortreflichen *[sic!]* so nah, daß man sich — von ganzem Herzen nach dem Vortrefflichen zu sehnen anfängt. Herr Dahn verschwendet an seine Darstellungen zu viel Gemüth; die Thräne hat nur dann den Werth der Perle, wenn sie sich rar macht, wie die Perle. Sein Max Piccolomini ist ein einziger, endloser Seufzer; keine Faser vom Helden und Mann. Sein Edgar im Lear ist eine Fontaine, der es nie an Wasser gebricht. Herr Dahn ist noch nicht zu alt, um diesen seinen Fehler ablegen zu können *[sic!]*; er sollte seinen Fehler, der aus einer weichen innigen Individualität hervorgeht, durch Takt und Maaß zur Tugend erheben, dann würde er in manchen Rollen, und vornämlich in denen, die er jetzt mitunter unausstehlich macht, Ausgezeichnetes leisten. Ein sehr beachtungswerther Künstler ist Herr Jost[1]); allenthalben an seinem Platze, nirgends störend, nie sich hervordrängend und doch nicht selten die Lebensader einer Darstellung in Einigem, z. B. in Ludwig IX. vortrefflich. Die Oper hat ihre Hauptstützen an Herrn Pellegrini und Dem. von Hasselt. Herr Pellegrini[2]) ist vielleicht der einzige Italiäner, der in Deutschland fett wurde. Er stellte sich im letzten Winter, als ob er sterben wollte, und ganz München gerieth in Angst; aber der Schalk kehrte drei Schritt vom Kirchhof wieder um und that der guten Stadt den Gefallen, fortzuleben. Seine Stimme conservirte sich, wie er selbst, was man von dem ersten Tenor, Herrn Bayer, nicht sagen

[1]) Über Joh. Karl Friedr. Jost (1789—1870) vgl. Jos. Kürschner Allg. Deutsche Biogr. XIV S. 576 f.

[2]) Über Giulio Pellegrini ebenda XXV S. 331.

kann. Dem. von Hasselt thut das Ihrige; ich vermogte *[sic!]* ihr nie Geschmack abzugewinnen. Mad. Mink steht ihr zur Seite; es ist schwer zu sagen, ob zur rechten oder zur linken. Dies wäre das Personal, die Intendantur ist die alte. Es gereicht ihr in meinen Augen zur Ehre, daß sie von dem Neuen nur das, was allgemeineren Anklang findet, nicht aber jeden Versuch, der hie oder da schwindsüchtig über die Bretter schleicht, zur Aufführung bringt, daß sie dagegen manches Alte, was schon für immer aus der Erinnerung des Publikums zu verschwinden droht, zurückruft. Man sollte es allenthalben so machen, dann stände es, wo nicht gut, so doch besser. Das Theater am Isarthor, das sich unter dem Direktor Carl der größten Theilnahme erfreute und für München ein wirkliches Bedürfniß war, ist längst eingegangen. An seiner Statt hat sich in der Vorstadt Au, unter der Direktion eines Herrn Schweizer, ein anderes etablirt, das nur in den Sommermonaten spielt und durch Lokalpossen zu belustigen sucht. Eine kleine, zusammengedrückte Bude, von der das Sonnenlicht ausgeschlossen ist, damit es die Talgkerzen nicht beschäme. Hier zieht man die Röcke aus, Nudeln und Äpfel werden verspeis't, Nüsse geknackt, das Rauchen wird aus Rücksicht — nicht auf die Damen, sondern — auf die Polizei und die Brandversicherungsanstalt, verbeten; zuweilen fällt wohl auch zur Abwechslung ein Zank, wo nicht gar eine gelinde Schlägerei vor. Ade, Musentempel.«

Hat hier Hebbel seine Eindrücke vom Münchner Theater festgehalten und sein Urtheil aus der Erinnerung hervorgeholt, so geben uns Tagebücher und Briefe das Mittel an die Hand, die frischen Erlebnisse zum Vergleiche heranzuziehen, und auch die Correspondenzartikel, die er für das Stuttgarter »Morgenblatt« schon während seines Münchner Aufenthaltes schrieb, kommen auch aufs Theater und besonders auf Eßlair zu sprechen. Da auch diese Berichte von den Werken ausgeschlossen wurden und, wie es scheint, selbst Kuh unbekannt blieben, sei es gestattet zur Ergänzung des »Gemäldes von München« die Stellen über das Theater mitzutheilen. Sie finden sich im »Morgenblatt für gebildete Leser« (Donnerstag, den 16. November 1837, Dienstag, den 24. April, und Mittwoch, den 25. April 1838).

Im ersten Artikel schildert Hebbel einen Novembertag in München, Friedhöfe, Kirchen, und beschließt: »Der Abend brachte im Theater Kreuzers Nachtlager von Granada: schöngedachte Musik, guter Gesang, anständiges Spiel der Hasselt, würdige, glänzende

Ausstattung des Ganzen; eine prächtige Mondbeleuchtung hat das hiesige Theater, mit der ich ganz zufrieden bin und ich verstehe mich darauf. Gestern gab man aus dem Cyclus der Hohenstaufen: Kaiser Friedrich und sein Sohn. Ich bin undankbar für Raupachs guten Willen.[1]) Karl Devrient (Friedrich) affektirte Natürlichkeit, spielte den gemüthlichen Familienvater, und war doch auch wieder Kartenkönig. Die Dahn (Margarethe) ist eine hübsche, aber ermüdend unruhige Erscheinung. — Die Akustik ist seit der zweiten Auflage des herrlichen Theaterbaus verfehlt und die Beleuchtung zu schwach für den Raum. Ich finde das Haus immer zahlreich besucht.«

Im Bericht vom April heißt es u. a.: »Unser Theater wurde mit der Vorstellung des Otto von Wittelsbach,[2]) worin ein Herr Schenk als Otto auftrat, bis Ostern geschlossen. Es brachte uns in der letzten Zeit ungewöhnliche Genüsse. Eßlair, im Begriff eine Kunstreise anzutreten, trat viermal hintereinander auf: im Wallenstein, im Deutschen Hausvater,[3]) in den Jägern[4]) und im Nathan. Seine großen Leistungen sind längst allgemein anerkannt; es kann eigentlich nur davon die Rede seyn, ob und inwiefern er noch immer der Alte ist; und was dies betrifft, so liegt es wohl Jedem nah, Wallenstein's Worte ‚Ich fühle mich denselben, der ich war',[5]) auf den greisen Künstler, der sie aussprach, zu beziehen. Die physische Kraft dieses Mannes ist in der That fast so selten, wie sein Talent, und erregt Erstaunen, wie letzteres Bewunderung. Ich habe ihn nur im Wallenstein und im Nathan sehen können. Vorzüglich im Wallenstein schien er mir die schwere Aufgabe, die der Dichter dem Mimen gestellt hat, auf's Glücklichste zu lösen. Der Dichter macht hier die größten Anforderungen; der Charakter scheint so unbestimmt gezeichnet, daß den Schauspieler nur zu leicht der Glaube beschleichen mag, er habe freie Hand zu einer eigenthümlichen Schöpfung; wird aber eine der feinen Linien, die ihn umschreiben, überschritten, so entsteht ein gehalt- und haltungsloses Nebelbild. Schwierig ist es überhaupt schon, einen Helden, der nichts thut, sondern im schroffsten Gegensatz alles Handelns

---

[1]) Wie Hebbel über Raupach dachte, das hat er poetisch ausgesprochen in der Widmung seiner »Nibelungen«.

[2]) Von Babo.

[3]) Von Gemmingen.

[4]) Von Iffland.

[5]) »Noch fühl' ich mich denselben, der ich war«, Worte Wallensteins im »Tod« III 13 V. 1812.

immerwährend über das, was er thun könnte oder möchte, raisonnirt, als Individualität herauszustellen, die scharf umrissen und in sich bedingt dasteht, die nicht in die gemeine Unbestimmtheit der rein vom Zufall abhängigen großen Massen zerschmilzt. Noch schwieriger ist es, der Individualität Wallensteins, der das einzige Mal, wo er activ verfährt, fast wie eine Schachfigur gezogen wird, die tragische Würde zu erhalten; wie manchen ‚Friedländer' haben wir uns gefallen lassen müssen, an dem sich das Schicksal, als es seine Windbüchse gegen ihn abschoß, im eigentlichsten Verstande blamirte.

Diese Schwierigkeiten wird der Künstler nur beseitigen, wenn er es anschaulich macht, daß die dunklen Vorsätze und halben Entschlüsse Wallensteins aus seinem Fanatismus[1]) und aus dem sonderbaren Zusammentreffen der Umstände hervorgehen, sein Schwanken und Zaudern dagegen aus seiner reinen Menschlichkeit, und die nächste Ursache seines Untergangs, sein Verhältniß zu Octavio, aus beiden zugleich. Dadurch wird seine Unentschlossenheit geadelt, seine Zweifel werden in höherem Sinne zu Thaten, die Liebe zwischen Max und Thekla hört auf, bloße Episode zu seyn und erhält Bedeutung für die Grundidee der Tragödie, und das Ganze geht als ein erschütternder Commentar des geheimnißvollen Worts: ‚Verflucht, wer mit dem Teufel spielt!'[2]) an der Seele vorüber. Aus diesem Gesichtspunkt hat Eßlair den Wallenstein aufgefasst.[3]) — Nathan der Weise erhält sich schon ein halbes Jahrhundert auf dem Repertoire; ich kann mich aber dessenungeachtet nicht überzeugen, daß er ein Theaterstück ist. Es ist durchaus nur der nackte Verstand, der kühl durch den Nathan hindurchgeht; Alles wird aufgehellt, erklärt, und am Ende wird uns bei diesem Licht doch nichts deutlich, als daß es — nicht ausreicht; keine Spur jener Alles umfassenden, höchsten Vernunft, die das echte Kunstwerk so wunderbar ausfüllt, und die, obgleich in ihren Fügungen hier nicht weniger unbegreiflich, wie im Weltall, den Menschen schon dadurch, daß er ihr Daseyn und Wirken ahnt, im Innersten beschwichtigt. Daß übrigens diese großartige Gedankenschlacht einen unverlierbaren, eigenthümlichen Werth hat, der von

---

[1]) Man wird wohl »Fatalismus« lesen müssen.

[2]) Worte Wallensteins im »Tod« I 3 V. 114.

[3]) Darin steckt wohl geheime Polemik gegen Tiecks Recension von Eßlairs Wallenstein in den »Dramaturgischen Blättern (Wien 1826 I S. 93 ff.); vgl. Tagebücher I S. 96.

dem poetischen nicht abhängt, versteht sich von selbst. Ich kann mich daher auch nicht freuen, wenn ein bedeutender Künstler den Nathan zu einer seiner Lieblingsrollen macht, obwohl ich die Kunst, die er aufbietet, um da, wo das Vortreffliche außerhalb des Kreises liegt, das Mögliche zu erreichen, zu schätzen weiß. Eßlair, als Nathan, wird in meiner Erinnerung gewiß lange als ein *maximum* fortleben; er ließ sich keinen Moment, der wirklich Darstellung zuläßt, entgehen.«

Ich glaube, diese Proben aus unbekannten Artikelreihen Hebbels werden beweisen, dass ihnen ein Platz in den Werken gebürt; sie sind Vorarbeiten für Späteres, sie sind Proben der Entwickelung, sie sind Etappen auf dem dornenreichen Wege, den der Dichter beschreiten musste.

Kann man übrigens das Ausschließen dieser Aufsätze von den Werken damit begründen, dass sich Hebbel selbst abfällig über sie äußerte, so versteht man das Vorgehen der bisherigen Herausgeber nicht mehr einer Recension gegenüber, die mit seinem Namen gezeichnet ist und mit den von Kuh (XII. Band) und Krumm (XII S. 7—50) aufgenommenen in eine Reihe gehört und manche an Wert übertrifft. Mit ihr beschließe ich meine Mittheilungen.

III.

„Masaniello.“

Bekanntlich gab Gutzkow zuerst im Jahre 1839 bei einem Besuche Hebbel verschiedene Bücher zur Recension für den »Telegraphen« (Tagebücher I S. 164), die Hebbel auch nach und nach anzeigte. Bei seinem Besuche vom 7. December 1839 bot ihm Gutzkow wieder Bücher zur Recension an, die Hebbel annahm, »weil es die ersten von Bedeutung waren« (Tagebücher I S. 188). Darunter muss sich auch das Drama befunden haben, das Hebbel in Nr. 39 vom März 1840 des »Telegraphen für Deutschland« (S. 153^a—154^a) besprach:

»*Masaniello. Geschichtliche Tragödie in fünf Aufzügen, von Alexander Fischer.*[1]) Leipzig, Johann Friedrich Hartknoch. 1839.

[1]) Geb. zu Petersburg 23. August 1812, erschoss sich am 31. März 1843 in Freiberg i. S.

»Er ist tragisch genug, der Kampf eines Volks um seine Freiheit, tragisch in Allem, was ihm vorhergeht, tragisch in sich selbst, noch tragischer im Ausgang, der nur beweist, daß das vielköpfigte Thier einen zu grausamen Reiter abwerfen und zertreten, nicht aber, daß es ihn entbehren kann. Das Volk ist der ewige Kranke, der nicht auf die Genesung, sondern nur auf eine andre Krankheit hoffen darf, und der oft in dem ungeschickten Arzt, den er erwürgt, das Fieber, das in seinen Knochen schleicht, zu tödten wähnt. Das Volk ist in seiner kühnsten Erhebung Nichts, als ein fliegender Fisch, der von dem Element, dem er entfliehen will, seine ganze Schwungkraft entlehnt; den fliegenden Fisch malen, heißt das Fliegen parodiren.[1]) Wer es mit dem Volk wohl meint, sollte es nicht zum Gegenstand einer künstlerischen Darstellung machen. Die Wunde macht Manchen zum Helden; das Übermaß des Schmerzes ist berauschend, wie das Übermaß der Freude, und der Berauschte vollbringt, was er selbst erschreckend anstaunt, wenn er wieder nüchtern wird. Aber die That des Rausches, ist sie eine? Das Abwerfen einer Last, kann es Ausdruck der Größe seyn? Liegt Muth, oder auch nur Tapferkeit, in der Nothwehr? Der Geschichte ist es gleichgültig, wie etwas geschieht, wenn es geschieht: sie hat es nicht mit den Individualitäten, sondern nur mit den Kraftäußerungen derselben zu thun, und ihr bleibt in ihrer unendlichen Ausdehnung für jede Dissonanz wenigstens die Hoffnung der Auflösung. Die Kunst dagegen soll ein Ziel in jedem Schritt sehen, sie soll allem Menschlichen und Göttlichen, wo es in's Gedränge kommt, Satisfaktion verschaffen, sie soll, wenn sie das historische Gebiet betritt, die dunkel gebliebenen Thaten, Begebenheiten und Charaktere ihres verschlossenen innern Lichts entbinden. Ihre Aufgabe ist das Klare, das in sich selbst Ruhende, mit einem Worte das Schöne; das Schöne aber ist die Ausgleichung zwischen Inhalt und Form; es ist zwar nicht der Sieg des einen Widerstrebenden über das andre, es ist jedoch der Waffenstillstand. — Ein Volk kann den Kampf um die Freiheit nicht eher beginnen, als bis es in einer hervorragenden Individualität ein Centrum gefunden hat. Leider ist hierin bedingt, dass wir anfangen müssen, vor dem Freund zu zittern, sobald wir vor dem Feind zu zittern aufhören. Er ist der Geist, der die Masse belebt und bewegt, der sie mitten in der

[1]) Das Bild vom fliegenden Fisch begegnet auch im Tagebuch den 24. November 1838 (I S. 122) und im Briefwechsel (I S. 5).

Begeisterung commandirt, der sie zu genau kennen lernt, um sich nicht von seiner eignen Nothwendigkeit zu überzeugen.[1]) Wir sehen, daß der Kampf nicht dem Reiter, sondern dem Sporen gilt, wir wissen, daß der Zügel, wenn er auch heute noch so lose hängt, doch morgen schon wieder straff angezogen werden kann, wir zweifeln nicht, daß dies über kurz oder lang durch die erste oder die zweite Hand geschehen wird, und der Dichter, der ein solches Bild im Spiegel seiner Poesie auffängt, giebt Nichts, als die trostlose Gewißheit, dass wir nicht einmal das Recht haben, darüber zu fluchen! Ich will der Menschheit ihre Progressionen nicht absprechen, es mag noch ein ungeheurer Raum vor ihr liegen, den sie durchwandern soll. Aber so viel ist ausgemacht, daß die Menschen sich bis jetzt in Masse noch immer miserabel bei der Parade ausnehmen. Wie elend sind die Niederländer im Egmont, um so elender, je treuer der große Dichter sie zeichnete. Wie schlecht kommt das Volk selbst bei Shakespeare weg, den man doch wohl nicht auf die Autorität eines neuen Romans hin aristokratischer Vorliebe bezüchtigen will.[2]) Die Schweizer im Tell sehen freilich recht gut aus, doch das verdanken sie der bengalischen Flamme, die Schiller nicht sparte.

In dem Masaniello des Herrn Alexander Fischer weht hie und da ein frischer Hauch, nur setzt dieser Hauch wenig in Bewegung. Ich habe immer gezweifelt, ob Masaniello ein tragischer Held sey, Herr Fischer hat meinen Zweifel durch seine Behandlung nicht beseitigt. Sehr anstößig und keineswegs durch die kecke Vorrede gerechtfertigt sind die vielen überflüssigen Rohheiten seines Stücks. Der Dichter darf sich über bedenkliche Dinge derb und geradezu ausdrücken, denn die Unschuld thut dies immer, und die dichterische Begeisterung ist die höchste Unschuld;[3]) aber er darf solche Dinge nicht aufsuchen, sie müssen ihm in den Weg kommen.«

Die allgemeinen Erwägungen, die Hebbel in seiner Anzeige vorbringt, sind Resultate seines langjährigen Nachdenkens über

---

[1]) Im Tagebuch lesen wir unter dem 23. November 1838 (I S. 118) Gedanken, die zur Ergänzung des oben Gesagten dienen können.

[2]) Gemeint ist wohl Ludwig Tiecks Novelle »Dichterleben«, über die sich Hebbel im Tagebuch I S. 121 f. ausspricht.

[3]) Im Tagebuch, 28. Januar 1840 (I S. 198), steht: »Sogenannte Derbheiten, warum sind sie in der Poesie erlaubt? Weil die Unschuld alle Dinge geradezu bezeichnet, und weil die dichterische Begeisterung die höchste Unschuld ist.«

historische Helden; besonders die Figur Napoleons (z. B. Tagebücher I S. 84 f.) hat er oft in ihrer Tragik zu erfassen gesucht. Auch die Jungfrau von Orleans betrachtet er von diesem Standpunkt. Bei Hebbel ist eben auch jede Recension nur der Anlass, sich über Lieblingsideen zu äußern, und so müssen auch diese journalistischen Arbeiten zum Verständnisse herangezogen werden.

Vielleicht haben die von mir vorgelegten Proben gezeigt, dass man sich zur Erkenntnis Hebbels nicht ganz auf die »Sämmtlichen Werke« verlassen dürfe und dass einer wissenschaftlichen Ausgabe noch genug zu thun übrig bleibt.

25. October 1897.

Zur Aussprache des mhd. *s*.

Von

Ernst W. Kraus.

Aus einem so groß angelegten, auf so neuem Material begründeten und mit solcher Akribie gearbeiteten Werke, wie es Gebauers »Historische Grammatik der böhmischen Sprache« ist, von der in den letzten Jahren zwei Bände erschienen sind, wird natürlich auch die Nachbarwissenschaft der deutschen Philologie ihren Gewinn nach Möglichkeit erlesen wollen. Die folgenden wenigen Zeilen erheben nun keinen Anspruch, mit der Erschließung dieses Buches zu beginnen, sie enthalten bloß eine Anmerkung, die ich vor vielen Jahren gemacht habe und jetzt dank Gebauers Grammatik auf Grund des vollständigen Materiales vorzulegen im Stande bin.

Den Laut des gegenwärtigen *s*, *ss* und *ß* finden wir bekanntlich in den altdeutschen Handschriften durch zwei streng geschiedene Zeichen ausgedrückt: *s* und *ȥ*; der Unterschied zwischen diesen beiden Zeichen, welche etymologisch verschiedenen Lauten entsprechen, muss natürlich phonetisch und akustisch gewesen sein, worin er aber bestand, ist nicht ohneweiters einleuchtend. In der ältesten Zeit der deutschen Philologie suchte man den Grund der Unterscheidung durchwegs im *ȥ*, man zweifelte nicht, dass *s* im Mittelalter mit demselben Laut ausgesprochen worden sei wie heute, *ȥ* musste also seinen Laut geändert haben. Im Mittelalter, meinte man, hätte auch *ȥȥ* noch eine Spur des *t*-Lautes bewahrt. Dagegen sprach sich entschieden Scherer aus (»Zeitschrift für österr. Gymnasien«, 1873, S. 291), indem er gleichzeitig der Annahme Raum gab, *s* habe den tönenden, *ȥ* den tonlosen Laut bezeichnet.

Eine Bestätigung dieser Ansicht erhoffte Scherer von einer Untersuchung der Freisinger altslovenischen Denkmäler, deren

Schreibgebrauch auf den Gewohnheiten deutscher Schreiber beruht. Aber die Resultate dieser Untersuchung, welche Braune vornahm (Paul-Braune, Beiträge I 527—534), waren ganz andere, als Scherer erwartet hatte. Braune fasste sie in die Worte zusammen: »1. Wir können aus diesen Verhältnissen mit Sicherheit schließen, dass der Unterschied zwischen *s* und *z* in der ahd. Zeit sicher nicht auf tonloser Beschaffenheit beruhte, und 2. dass dieser Unterschied ein Unterschied der Articulationsstelle war.« Es zeigte sich nämlich, dass ohne Rücksicht auf den Stimmton *s* die cacuminalen Laute *š* und *ž*, *z* die Laute *s* und *z* bezeichnete.

In dieser Abhandlung Braunes findet sich jedoch die Bemerkung: »Zugleich wird hiedurch bestätigt, dass die im 10. Jahrhundert und noch früher im ahd. schon auftretende Schreibung *sch* eben nur den Doppellaut *s* + *ch* bezeichnet, da andernfalls der Freisinger Schreiber gewiss diese Schreibung adoptiert haben würde, wie dies auch die slavischen Sprachen thun, die in späterer Zeit mit deutscher Orthographie schreiben.«

Dieser Schlussatz Braunes bedarf nun einer sehr wesentlichen Einschränkung, für das Altböhmische nämlich, wie die folgende Übersicht auf Grund der einschlägigen Capitel von Gebauers Grammatik zeigen soll.

Die ältesten Denkmäler der böhmischen Sprache theilen sich in zwei Classen: 1. die Glossen und Aufzeichnungen der ältesten Zeit bis gegen Ende des 13. Jahrhundertes, deren Orthographie man als ein Tappen, ein ungefähres Ausdrücken des böhmischen Lautes durch das nächstgelegene Zeichen des lateinischen Alphabets, bezeichnen könnte, und 2. eine Reihe von größern Bruchstücken aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts, welche sich durch eine consequente, wenn auch umständliche Bezeichnung der böhmischen Laute auszeichnen. Spätere Denkmäler kommen hier nicht mehr in Betracht.

In den Denkmälern der ersten Classe ist die Bezeichnung der Laute nichts weniger als einheitlich, sie schwankt sogar innerhalb weniger Zeilen, und nicht zum mindesten bei den *s*-Lauten.

So finden wir in den angeblich um 1100 geschriebenen, aber wahrscheinlich erst spätern Gregoriusglossen das Zeichen *ſ* für *s* *(neciſta)*, für *z* *(predſreti)*, *š* *(utiſi)* und *ž* *(priloſi)* gebraucht, ebenso das Zeichen *z* für *s*, *z*, *ž*; fast dasselbe Verhältnis herrscht in den Glossen des Opatovicer Homiliars aus der zweiten Hälfte des

13. Jahrhunderts. In den Glossen der »Mater verborum« aus dem 13. Jahrhundert steht ebenfalls *ſ* für *s*, *š* und *ž*. Während aber für *š* und *ž* ausschließlich *ſ* oder *ſſ* gebraucht wird, ist für *s* die Bezeichnung *z* oder *ſz* häufiger, ähnlich in dem Liede der Kunigunde (um 1300), das nur in zwei Fällen *z* für *ž* aufweist.

Dagegen schließt sich das ältere Lied »Slovo do světa stvořenie« bereits an die zweite Classe von Denkmälern an: es bezeichnet *s* und *z* durch *z*, *š* durch *ſſ* und *ž* durch *ſ*.

Die Fragmente aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts (nicht vor 1306, aber nicht wesentlich jünger) — je zwei eines Judas und eines Gedichtes über die Apostel, je eines eines Pilatus, eines Gedichtes über die Sendung des heiligen Geistes und einer Marienlegende — zeichnen sich, wie erwähnt, durch eine consequent durchgeführte Lautbezeichnung aus, welche für jeden Laut nur ein Zeichen kennt. In diesen Fragmenten finden wir nun folgende Bezeichnung der Zischlaute: Es gilt

z	für	*z*:	*hwiezdy*
zz	»	*s*:	*zzudnem, zzie*
s	»	*ž*:	*gdes, siwi*
ſſ	»	*š*:	*budeſſ, ſſel*
cz	»	*c*:	*nocz*
chz	»	*č*:	*chzazzy*

Nicht mit derselben Ausnahmslosigkeit, aber deutlich erkennbar zeigt sich dasselbe Princip der Lautbezeichnung in den ältesten Fragmenten der Alexandreis, welche man bisher gewohnt war, ins 13. Jahrhundert zu versetzen, während das Gedicht nach Prof. Havlíks neuen Beobachtungen von den eben erwähnten Legenden beeinflusst zu sein scheint; demnach wären auch seine Handschriften jünger als jene, und damit stimmt dann die decadente Orthographie derselben überein. Wir sehen nämlich in Alex. *H* (d. i. dem Neuhauser Bruchstück):

für *s* *z* (386mal), *zz* (7mal), *sz* (einmal), *ſ* und *s* (12mal);
» *z* *z* (mit ganz vereinzelten Ausnahmen);
» *š* *ſſ* (regelmäßig), *sch* (ein einzigesmal und das in dem deutschen Lehnworte *ſchal*);
» *ž* *s* (185 von 226 Fällen), *ſ* (15mal), *z* (9mal);
» *c* *cz*;
» *č* *chz* (62mal), *ſz* (7mal), *cz* (1mal), *ſch* (1mal: *hluſchny*).

Und ganz analog, jedoch mit noch viel mehr Ausnahmen, steht in den Fragmenten aus Budweis und aus dem Budweiser Museum:

für *s* *z* (*B* 178 mal, *BM* 230 mal), *zz* (34 und 35 mal), *ſ* und *s* (72 und 65 mal), *ſſ* (7 und 3 mal);
» *z* *z* mit verschwindend seltenen Ausnahmen;
» *š* durchwegs *ſſ* und nur ganz vereinzelt *ſch;*
» *ž* *s* (113 und 151 mal), *ſ* (je 55 mal), *z* (je einmal);
» *c* *cz;*
» *č* *chz* (29 mal, 93 von 97 Fällen), *cz* (26 mal, einmal), *zſ*, *ſz* (sporadisch).

In den Denkmälern von der Mitte des 14. Jahrhunderts an macht sich ein neues, selbständiges Princip geltend: *z* tritt an seinen Platz für *z* und *ž*, *cz* für *č*, *ſ* für *s* und *ſſ* für *š*, welch letzteres Zeichen bis in die neueste Zeit hinein gebraucht wird, obwohl bereits Hus die in der heutigen böhmischen Orthographie und in der ganzen modernen Linguistik üblichen Zeichen *ś* und *ż* (*š* und *ž*) einführt.

Der Gebrauch von *sch*, an welchen wir nach Braunes Bemerkung vor allem denken müssten, erscheint nur in den allerseltensten Fällen; das einzige Denkmal, in dem es einigen Umfang gewinnt, ist das Psalterbruchstück von St. Thomas aus dem 14. Jahrhunderte. Trotzdem ist bei der auffallenden Übereinstimmung der ältesten böhmischen mit den Freisinger Denkmälern an der gleichen Quelle, und das ist die deutsche Schreibergewohnheit, nicht zu zweifeln. Wir sind darum zu dem Schlusse berechtigt, dass auch im 13. Jahrhundert noch, nicht bloß in ahd. Zeit, der Laut des *z* in deutschen Handschriften ein reiner *s*-Laut war und sich von der neuern Aussprache des *ß* wahrscheinlich weniger unterschieden hat als der des *s*, welches an *š* anklang und später seine Aussprache veränderte.

Für diese Bedeutung der beiden Zeichen könnte man ferner anführen, dass in deutschen Handschriften des 13. und 14. Jahrhundertes slavisches *s* oft durch *z*, *š* und *ž* dagegen durch *s* transscribiert wird. *Gozpodina* bei Ottacher (Cap. 153); im Frauendienst lesen wir (192, 20): *Buge waz primi gralva Venus* für *vás* (Venus im slav. *Venuše); *bei Seifrid Helbling XIV 30 ***poppomouz** für *bóh pomoz;* III 235 *Tsechen* für *Čechen;* allgemein ist die Schreibung ***supan*** für ***župan*** (z. B. Ebernand, Heinrich und Kunigunde 520); ich besitze nur Beispiele, die ich mir gelegentlich zu anderem

Zwecke aufgezeichnet habe, diese Aufzählung ist denn auch nichts weniger als vollständig.

Hieher gehört auch ohne Zweifel, obwohl die Sache erst einer besonderen, eingehenden Untersuchung bedarf, das Verhalten des *s* in deutschen Lehnwörtern im Böhmischen. In diesen bleibt nämlich theilweise *s* (dafür zählt Gebauers Grammatik [I 484 f.] im ganzen etwa zehn Beispiele auf, die Namen mitgerechnet), theils geht es in *š* und *ž* über; die Beispielsammlung für diesen Fall nimmt bei Gebauer mehr als zwei Seiten ein. Dass darunter auch lateinische Lehnwörter sich befinden, verschlägt wenig, konnten doch auch diese in der Form in die Sprache gelangen, die ihnen die deutsche Aussprache gegeben hatte.

Wenn Gebauers Erklärung richtig ist: »*s* geht in *š* über, wenn das *s* des ursprünglichen Wortes tonlos, und in *ž*, wenn es tönend war«, so hätten wir damit einen weitern wichtigen Beitrag zur Kenntnis der alten Aussprache gewonnen; es ist jedoch nicht zu vergessen, dass dieser Unterschied auf der Heimat der Lehnwörter beruhen kann; konnten sich doch in Böhmen gerade am ehesten Lehnwörter aus dem Norden und dem Süden begegnen, für welche Gegenden die Aussprache des *s* noch heute charakteristisch ist (vgl. hiezu Scherer, ZGDS[2], 183 f.).

Es ist damit natürlich nicht gemeint, dass *s* vollständig den Laut besessen habe, den es in den böhmischen Lehnwörtern angenommen hat, handelt es sich doch um einen lautgesetzlichen Vorgang, der sogar deutsches *z* ergreift *(kriuzi — kříž)*, aber gewiss war auch das deutsche *s* nicht mit dem slavischen *s* identisch, sondern lag näher gegen *š* hin, als gewöhnlich angenommen wird.

Zu Konrad Flecks Flore und Blanscheflur.

Ein neugefundenes Bruchstück einer älteren Handschrift.

Mitgetheilt

von

Hans Lambel.

Von jeher hat es die philologische Kritik beklagt, dass uns Konrad Flecks Erzählung Flore und Blanscheflur nur in zwei wenig zuverlässigen Handschriften des 15. Jahrhunderts, einer Heidelberger *(H)* und Berliner *(B)*, überliefert ist, die noch dazu, wie die vielen gemeinsamen Fehler bezeugen, aus derselben schon stark verderbten Quelle *(Y)* geflossen sind und daher nach dem Urtheile des ersten kritischen Herausgebers »zusammen noch nicht den Wert einer halbguten haben«.[1]) Und noch vierzig Jahre nach diesem bedauerte Bartsch in seinem fördernden und auch für den neuesten Herausgeber bestimmenden Beitrag »Zur Kritik von Flore und Blanscheflur«, dass es »seitdem nicht geglückt« ist, »auch nur Bruchstücke einer besseren Handschrift aufzufinden«.[2]) Durch die Freundlichkeit des Herrn Josef Truhlář, Custos an der Prager Universitäts-Bibliothek, bin ich in der erfreulichen Lage, den Fachgenossen zwei Doppelblätter einer Pergamenthandschrift aus dem Ende des 13. oder spätestens Anfang des 14. Jahrhunderts vorzulegen, wofür ich ihm hier öffentlich meinen herzlichsten Dank

[1]) Flore und Blanscheflur. Eine Erzählung von Konrad Fleck; herausgegeben von Emil Sommer (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur. I. Abth. 12. Bd.). Quedlinburg und Leipzig. 1846. S. XXXVII.

[2]) Beiträge zur Quellenkunde der altdeutschen Literatur von Karl Bartsch. Straßburg. 1886. S. 60. Vgl. Robert Sprenger Literaturbl. f. germ. und rom. Philologie VIII (1887), Sp. 4 f., und dessen kritische Erörterungen »Zu Konrad Flecks Flore und Blanscheflur« im Programm des Realprogymnasiums zu Northeim 1887, endlich W. Golthers Ausgabe in Kürschners Deutscher National-Literatur. Bd. IV. Abth. 3. Berlin und Stuttgart (1889). S. 245.

ausspreche. Als er sie mir zeigte, gehörten sie noch zum Einband der sechsten Ausgabe von L. Dolces italienischer Grammatik und Poetik »I qvattro libri delle osservationi di M. Lodovico Dolce. Di nvovo da lvi medesimo ricoretti, et ampliati. Con le apostille. Sesta editione. In Bologna, MDLXIIII«. Nach einer Eintragung auf dem Titelblatte »Domûs Professæ Societatis Jesv Pragæ Catalogo inscriptus 1733« stammt das Exemplar aus der Bibliothek des ehemaligen Professhauses der Jesuiten in Prag (Kleinseite); mehr ist darüber heute nicht mehr zu ermitteln. Die Pergamentblätter wurden auf meine Veranlassung abgelöst und werden jetzt sammt zwei mitabgelösten Pergamentstreifen einer jüngeren, aber noch im 14. Jahrhundert geschriebenen lateinischen Handschrift kirchlichen Inhalts, wohl eines Missale,[1]) in der Fragmentensammlung der Prager Universitäts-Bibliothek aufbewahrt, vorläufig ohne besondere Signatur. Ich bezeichne sie nach ihrem Fund- und Aufbewahrungsorte mit dem Buchstaben *P*.

Dass sie Reste einer Handschrift der Fleck'schen Erzählung sind, konnte ich aus dem Inhalt, insbesondere aus V. 142, sofort feststellen. Diese Handschrift hatte kleines Format: die Höhe des einzelnen Blattes beträgt 13·8 *cm*, die Breite 10·2—10·4 *cm*, jede Seite enthält, einspaltig beschrieben, 21 abgesetzte Verszeilen (Schrifthöhe 10·4 *cm*), deren Schluss vereinzelt zum Überfluss noch durch Punkte bezeichnet ist. Lot- und wagrechte Linien sind mit der Feder gezogen. Die ungeraden Zeilen sind ausgerückt und deren links von der senkrechten Linie etwas abstehende Anfangsbuchstaben rubriciert; die größeren Initialen V. 69 und 147 sind roth. Von der Schrift ist nichts verloren; nur ihre Deutlichkeit wurde hie und da beeinträchtigt durch den Abklatsch der übereinandergelegten Seiten 1^b und 4^a, 2^b und 3^a, außerdem noch der beiden Streifen der lateinischen Handschrift, des breiteren quer über 3^b, des schmäleren ebenso über 4^b; ganz frei geblieben von solcher Entstellung sind demnach nur 1^a und 2^a. Zum Glück war dadurch von vorneherein fast nur Unwesentliches, wie einzelne der ohnehin überflüssigen Reimpunkte und der zahlreichen *i*-Striche (gewöhnlich, aber nicht

---

[1]) Beide Streifen, zweispaltig beschrieben, ergänzen sich (allerdings mit Verlusten in der Mitte, unten und am Rande links) zu einem Blatte; der breitere obere trägt auf der schlechter erhaltenen Vorderseite die Zahlbezeichnung xxxiiij. Der Inhalt, Bibelstücke (1. Corinth. 5, 7 ff., Marcus 16, 1 ff.) und dazwischen Sequenzen (Laudes salvatori, Uictime pascali) bezieht sich auf die Osterzeit.

ausschließlich, zur Unterscheidung von benachbarten *n* und *m*) unsicher geworden; die Buchstaben selbst waren in der Regel noch mit wünschenswerter Sicherheit lesbar und an einigen Stellen, wo diese mehr beeinträchtigt war, brachte vorsichtige Reinigung mit lauem Wasser die ursprünglichen Schriftzüge alsbald deutlich zutage: am Wortlaut haftet daher nirgends mehr ein Zweifel.

Die erhaltenen zwei Doppelblätter bieten uns in ununterbrochener Folge V. 43—210 des Gedichtes: sie sind also die beiden inneren der ersten Lage. Vorher fehlen genau 2 × 21 Verszeilen, also gerade das erste beschriebene Blatt der Handschrift, die bei gleichmäßiger Vertheilung deren 191 gezählt haben muss. Ob etwa ein unbeschriebenes Blatt vorangieng und die einzelnen Lagen, in diesem Falle genau 24, aus je 4, oder ob sie, im ganzen ihrer 32, mit einem unbeschriebenen Schlussblatt der letzten, aus je 3 Doppelblättern bestanden, ist natürlich nicht mehr zu ermitteln.

Geschrieben wurde diese Handschrift nicht in der Heimat des Dichters, sondern auf bayrisch-österreichischem Sprachgebiet. Darauf weist die überwiegende Diphthongierung von *î* (26 Fälle *ei* gegen 14 *î*) und das durchgängige *eu (ew)* für *iu (iuw, iw)*, neben denen erhaltenes (117. 176) und diphthongiertes (205? 209) *û* sich die Wage halten, wenn 205 *of* als Schreibfehler für *ȫf* gelten darf (vgl. 209. 190. 196). Dazu stimmt 129 *dinude (dinūde*; vgl. 185 *ma* für *mā*, 209 *pöme* für *pömē)*, desgleichen 73. 78. 161 *durich* und 179 *varibe*, alles zwar auch auf alemannischem Boden nicht unerhört, aber doch besonders beliebt auf bayrisch-österreichischem; vielleicht, aber schon nicht mehr sicher, darf man auch 157 *abrullen* (Weinhold, Bair. Gr. § 30) noch hieher rechnen. Anderes ist nicht entscheidend, darunter auch 93 *iegen (jehen)*, wofür weder Weinholds Alem. Gr. § 214 noch dessen Bair. Gr. § 177 einen Beleg, aber beide Analoges bieten. Umso sicherer ist 173 *bongart* (vgl. 164 *poungarten*) aus der alemannischen Vorlage herübergenommen; ebenso 193 *macht* (*mahte*: vgl. Sommer zu 382), wahrscheinlich auch 102 *gesicht* und 194 *satten* (für *geschicht* und *schaten*: Weinhold, Alem. Gr. § 190; doch vgl. auch Bair. Gr. § 154).

Diese alemannische Vorlage muss noch das alte vom 11. bis zum 13. Jahrhundert gebräuchliche *h*-ähnliche *z* gekannt haben, das später so häufig verlesen wurde: das setzt der Lesefehler *halt* für *zalt* 125 voraus. Wahrscheinlich waren auch in älterer Weise die Verszeilen noch nicht abgesetzt, sondern fortlaufend geschrieben: dies lässt die falsche Versabtheilung 73 f. vermuthen. Das eine wie

das andere rückt sie der Entstehungszeit der Dichtung ziemlich nahe; dem 13. Jahrhundert weist sie schon das Alter von *P* selbst zu.

In diesem die bisherige Überlieferung so beträchtlich überragenden Alter beruht auch der kritische Wert des kleinen Fundes, der trotz des geringen Umfangs von nicht mehr als 168 Versen doch an einer Reihe von Stellen für die Textgestaltung erwünschten Gewinn abwirft.

Genauere Prüfung verlangt V. 45 f., weil sich hier in dem *Y* und *P* gemeinsamen, aber in *P* wieder durchstrichenen und durch *begân* ersetzten Reimwort *bejagen* eine für das Verhältnis beider Überlieferungen zu einander nicht gleichgiltige Berührung derselben zu ergeben scheint. Liegt hier ein Fehler vor, den beide, *P* vor unsern Augen und dadurch auch über *Y* aufklärend, in verschiedener Weise bessern; oder hat *Y* das Ursprüngliche und Richtige bewahrt und *P* dies eigenmächtig geändert? Das ist die Frage, auf die es ankommt.

Bis jetzt hat an der Überlieferung von 45 in *Y* überhaupt niemand Anstoß genommen, und nur in 46 *swer lôn (H, lone B) mit dienste niht kan tragen* glaubte Lachmann *lôn* in *nôt* ändern zu müssen: wie schon Sprenger sah[1]) und jetzt *P* bestätigt, mit Unrecht. Denn wie auch die Entscheidung fallen mag, ob *P* oder *Y* das Reimwort geändert haben, *lôn* oder *lônes* ist jetzt als alte und gewiss auch echte Lesart gesichert: aus Lachmanns *nôt* lässt sich allenfalls noch die Überlieferung *Y*, wie sie in *HB* vorliegt, aber nimmermehr die in *P* erklären. Ganz zutreffend hat Sprenger für *tragen* an unserer Stelle die Bedeutung »davontragen« in Anspruch genommen; nur der von ihm beigebrachte Beleg Amîs 2141 ist nicht ebenso vollkommen zutreffend; denn dort handelt es sich noch um ein wirklich tragbares materielles Object, die gekauften Edelsteine. Allein schon Pfeiffer hat in seinem Jeroschin S. 234 s. v. *tragen* und 238 s. v. *uberhant* (daraus auch Mhd. Wb. III 69ᵃ, 38) die Verbindung *die uberhant tragen* belegt; vgl. noch Nib. 918, 1 L. *den brîs von allen dingen truoc er vor manegem man* und 1330, 4 *daz lop si truoc (si erwarp ir l. C) zen Hiunen*; dem allen reiht sich *lôn tragen* bei Fleck ganz gleichartig an, auch ohne die sinnlich ausführenden Nebenumstände, mit denen die Wendung Pass. H. 254, 58 f. begegnet: *daz niwan die stêdicheit daz lôn mit ir zu hûse*

---

[1]) Programm S. 3. Auch seiner Interpunction, (.) nach 45, stimme ich bei.

treit. An sich ist also gegen die Überlieferung von 45 f. in *Y* thatsächlich nichts einzuwenden; sie kann das Echte bewahrt haben.

Versucht man nun aber von da aus sich die Entwicklung zu *P* klar zu machen — am leichtesten durch eine Reimstörung, sei diese nun rein zufällig (Umstellung *tragen kan* 46?) oder die Folge einer nicht sehr wahrscheinlichen absichtlichen Änderung in 46 —, immer kommt man zu an sich wenig ansprechenden Ergebnissen, auf die ich deshalb auch nach wiederholter reiflicher Erwägung gar nicht erst näher eingehen will, und noch dazu in Widerspruch zu dem sonst erkennbaren Charakter von *P*. Denn soviel, dünkt mich, ist auch aus dem geringen Material noch zu ersehen, dass dieser Schreiber nicht eben sehr neuerungssüchtig ist. Er gibt zwar, wie gezeigt wurde, seiner eigenen Mundart Raum, aber auch ein ihm nicht geläufiger Reim aus einer andern, ihm fremden Mundart, wie 141 f., stört ihn nicht und bleibt unangetastet. Er ist auch sonst um die Genauigkeit des Reimes nicht sehr ängstlich besorgt; das zeigen (ganz abgesehen von unterdrückten *e* 43 f. 117 f. oder Schreibungen wie 93. 179. 201 f. 208) Stellen wie 67 f. 81 f. 89 f. 157 f. 199 f.; besonders aber die Nothbehelfe 73 f. 127 f., aus denen man sehen kann, wie genügsam und äußerlich er sich mit den Forderungen des Reimes abfindet, wenn er ihn einmal durch eigene Schuld gestört hat. Auch Sinn und Verständnis bekümmern ihn, wie schon zwei der angeführten (81. 199 f.) und andere Stellen (87. 124. 125. 143. 146. 161. 168. 175. 197) lehren, nicht allzusehr; ja er merkt in der Regel die begangenen Fehler nicht einmal und lässt sie unverbessert; nur noch 65 (vielleicht auch 151) ist ein Schreibfehler bemerkt und sofort berichtigt. Im ganzen aber scheint er doch von jener Achtung gegen das Überlieferte beherrscht, die es, ob richtig oder falsch, verstanden oder unverstanden, bewahrt und weiter überliefert nach Vermögen. Von einem solchen Schreiber wird man kaum wohl überlegte und gelungene Verbesserungen überkommener Fehler oder sonst irgendwie Anstoß bietender Stellen erwarten dürfen. Thatsächlich findet sich auch sonst in den 168 Versen kein sicheres Beispiel einer ähnlichen absichtlichen, überlegten Änderung. Wenn in 210, womit das Bruchstück leider mitten im Zusammenhang abbricht, das Hilfsverbum aus der folgenden Zeile vorweggenommen ist, so ist das einer der gewöhnlichsten Fälle und nicht vergleichbar: aus Sorge für die richtige Länge des Verses ist es, wie 43. 44. 68 u. a. zeigen, gewiss nicht geschehen

Ich halte daher auch 45 *beiagen* für einen Fehler und *began*, sowie 46 in der Fassung von *P*, für richtig: über den Reim vgl. Sommer zu 189. Aber schwerlich ist jener Fehler alt, aus der Vorlage übernommen und aus so alter Zeit auch bis auf *Y* überliefert. Ein solcher überlieferter Fehler wäre in *P* wahrscheinlich unbeanstandet abgeschrieben worden. Allem Anscheine nach, haben wir es, wie in 65, mit einem Schreibfehler zu thun, der sofort bemerkt und verbessert wurde. Diesen Eindruck hat man auch der Handschrift selbst gegenüber: es ist dieselbe Tinte, derselbe Schriftzug, sogar derselbe Wortabstand wie sonst, und eine erst spätere Berichtigung auch durch dieselbe, geschweige denn eine andere Hand ist vollkommen ausgeschlossen. Das Wort *bejagen* lag dem Sinne und den Buchstaben nach dem richtigen *begân* so nahe, dass es einem Schreiber leicht in die Feder kommen konnte. Dasselbe kann daher auch in einem der Mittelglieder zwischen *Y* und der Urhandschrift leicht wieder geschehen sein. Dort aber blieb der Schreibfehler unverbessert und zog die Änderung des folgenden Reimverses nach sich. *P* kann jenes Mittelglied nicht gewesen sein. Denn wenn man selbst annehmen wollte, dass die Berichtigung von einem Abschreiber aus Nachlässigkeit unbeachtet blieb, so müssten sich doch auch noch andere Eigenthümlichkeiten und Fehler aus *P* mitfortgepflanzt haben. Ein näherer Zusammenhang zwischen beiden Überlieferungen ist unerweisbar.

Dass *P* nicht frei ist von Fehlern, ist bereits mehrfach festgestellt. So weit es sich um Fälle handelt, in denen *Y* ohne Zweifel das Richtige gewährt, genügt es, dieses zum Abdruck unter dem Texte anzumerken. Es sind größtentheils Lese- oder Schreibfehler, deren Verbesserung sich auch ohne Hilfe einer zweiten Quelle von selbst ergäbe.

In anderen Fällen steht dem Fehler in *P* ein anderer Fehler in *Y* gegenüber. 104 muss es wohl bei Sommers Besserung (vgl. die Anm.) verbleiben, wiewohl sich die Fehler der Überlieferung, zum mindesten *P*, daraus nicht gerade leicht erklären. Anders steht es mit 107, wo Lachmanns Herstellungsversuch *ihtes* dem *Ez ensei* in *P (Ist es Y)* gegenüber nicht mehr stand hält. *Ez ensî* wird richtig sein; auf etwas Ähnliches scheint auch *Y* hinzuführen; aber so, wie die ganze Stelle in *P* überliefert ist, befriedigt sie doch nicht. Fasst man *ez ensî von minnen* als verneinende Bedingung (Ausnahme), so kommt ein unlogischer Gedanke zutage: »ich denke keine Unwahrheit zu sagen: es sei denn von Minne wegen,

so kann ein Mann sich keine größere Freude träumen, als wenn er still an das Ziel seiner Wünsche kommen könnte«; fasst man es als Object des Inhaltes zu *liegen*, so kann sich das Folgende nicht in der Form eines Hauptsatzes anschließen. Ich weiß also nichts Besseres vorzuschlagen, als den mir selbst wenig zusagenden Nothbehelf einer Verbindung beider Überlieferungen: *ez ensî von minnen daz ein man* u. s. w. »ich denke keine Unwahrheit zu sagen, es sei von Minne wegen, dass ein Mann« u. s. w. Zur Construction vgl. Walther 99, 15 f. Derselbe Anschluss mit *daz* würde aber auch nothwendig, wenn man 107—112 als Vordersatz zu 113 (vgl. S. 44) fassen wollte.

Vielleicht gehören hieher auch zwei Stellen, an denen man bisher *Y* unangefochten gelten ließ. 120 f. lautet nach *Y*: *ich wil von minne* (so *BP*, *minnen H* und die Ausgaben) *als ich kan sagen mînin (nv vil P) mære*: ich denke, das Echte ist *niuwiu m.*; daraus erklären sich beide Überlieferungen gleich leicht. Unsicherer bin ich 199 *(der dritte schœne genuoc) ein zedrus was (P, von Y) gezierde*: dass *P* so nicht richtig sein kann, ist klar; aber ob *was* lediglich ein Schreibfehler ist für *von*, darf man doch bezweifeln. Da 197 ein anderes Verbum *(truoc)* eintrat, ist die Wiederaufnahme von *was* aus 196 angemessen und die Wiederholung in 200 ist nicht bedenklicher als z. B. die von *kan* 45 f.; 200 liest man am natürlichsten mit vier Hebungen, also vielleicht auch 199 *ein zêdrus was von gezierde*?

Schwanken, ob der Fall hieher gehöre und nicht etwa *P* einfach das Richtige gewähre, kann man vielleicht bei 163. *Y (Vnd die ir do warten)*, von Sommer geändert *(u. dô sie dô w.)*, hat seither keinen Vertheidiger gefunden; aber auch Sommers von Golther gebilligter Text wird angesichts *P* unhaltbar. Liegt hier ein Fehler vor, so bessert und erklärt ihn am einfachsten *dur(ch)*: *Y* könnte an der Infinitiv-Construction Anstoß genommen haben, wie auch andere Schreiber.[1]) Was mich abhält, *P* ohneweiters als richtig anzuerkennen, ist weniger das Adverb *dar* neben dem

---

[1]) Vgl. Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. 1897. S. 326 f. Auf Flore 6542 f. darf man sich allerdings nicht berufen; denn die unnöthigen Änderungen Sommers hat schon Bartsch S. 84 mit Recht abgewiesen, und es wundert mich, dass Golther sie trotzdem wieder in den Text aufnahm; *warten* ist dort lediglich ergänzender Infinitiv zu *was gezogen* (6538. 6540), was 163 wegen 161 unmöglich ist; beide Stellen sind daher nicht gleichartig und haben nur den Reim miteinander gemein.

Object 165, wofür Mhd. Wb. III 529ª, 48ff. zwar kein genau gleiches, aber in Gottfrieds Tristan 10547 doch ein analoges Beispiel mit *hin* anmerkt, als die Wortstellung: ob man *warten* als Präteritum (parallel zu *kômen*) oder als Infinitiv (parallel zu *schouwen*) noch mitabhängig von *durch* 161 fassen will, immer behält sie etwas Gezwungenes; ich weiß nicht, ob man dafür des Dichters Entschuldigung 136ff. als genügend ansehen darf.

Diesen Fällen steht eine Reihe anderer gegenüber, in denen die von der Kritik verworfene Überlieferung in *V* durch *P* bestätigt und gestützt wird. So 49 *er verbirt*, ohne das von Sommer (und Golther) eingesetzte *sî*, also einer der seltenen Fälle absoluten Gebrauchs (Mhd. Wb. I 157ᵇ, 19ff., Lexer III 73), der trotz Hahn zu Stricker VI 76 anzuerkennen sein wird. 58 *niemer man ges.* (vier Hebungen klingend gebunden auf drei: Sommer zu 121) schon von Bartsch S. 60f. vertheidigt (vgl. 5945, wo Sommer ebenfalls ändert, und 6011: Sprenger Programm S. 9), zugleich mit der jedenfalls den Vorzug vor *ez* verdienenden Leseart *in*. 65 *behalten* (= *B*) ohne *her (har B) umb*, das, weder für den Vers noch für den Sinn unentbehrlich, umso gewisser ein späterer ausfüllender Zusatz ist, als die Correctur in *P* Gewähr leistet, dass der Schreiber an dieser Stelle aufmerksam war und schwerlich aus Nachlässigkeit etwas übersah. 69 *Ez ist* (= *B*, *Ez* fehlt *H*; vgl. Sommers Anm.). 73 *einvalteclîche*, aber ohne das in *V* vorangehende *von herzen*, das trotz der metrischen Analogien, die Sommer zu 181 zusammenstellt, ein späterer Zusatz sein wird. 81 *wol gevalle* mit vier Hebungen; schon von Golther mit Recht hergestellt: die Stelle fehlt in Sommers Anmerkung zu 121 S. 275f.; seine dort geäußerten Bedenken dürfen uns jedenfalls nicht bestimmen, die einstimmige, jetzt als alt erwiesene Überlieferung zu verlassen. 93 *mir die* (= *B*, *die mir H* und Ausgaben). 97 *wân dar umbe* (*wâne drumbe* Ausgaben): vgl. Sommer zu der Stelle, aber auch zu 1862 und 3632 (nicht 5057), wonach die Kürzung auch hier nicht unerträglich sein wird. 113 *Son ist (So enist B, So ist H, ja enist* Ausgaben). Ich setze nach 112 (:), nach 113 (,) und (.) erst nach 115; vgl. 728—731). 135 *er* (= Golther, *ez* Sommer). 146 *ich iz* (*ich es B*, *es* fehlt *H*, *ichz* Ausgaben). 158 *sîn* (*sinen* Ausgaben; vgl. Sommer zu 42). 167 *belôst* (= *H*, *gelôst B* und Sommer), schon von Bartsch S. 61 zu 165 als richtig erkannt, dennoch von Golther nicht hergestellt. Ebenso 169 *süeze* (= *H*, *süezen B* und Ausgaben). Diesen fast ausnahmslos ziemlich selbstverständlichen Fällen reihe ich unbedenklich auch 136f.

an, wiewohl Sommers Umstellung von *ist (wan ze n. l. l. ist e. u. s.)* nicht nur keinen Widerspruch, sondern auch noch bei Golther Nachfolge fand. Ich halte sie für überflüssig; denn 136 kann man mit zweisilbigem Auftakt (Sommer zu 11) und auch 137 zur Noth mit vier Hebungen lesen, auch ohne etwa *ungeflizzener* gegen die einhellige Überlieferung schreiben zu müssen: vgl. Sommer zu 152, wo man freilich heute manchen Vers anders betonen wird. Allein zu 43f. ist Sommer selbst schon geneigt, »stumpfreimende Verse zu drei Hebungen« bei Fleck anzuerkennen, freilich nur mit Beschränkung auf zweisilbigen Ausgang (◡́ ×). Ob aber diese Beschränkung richtig ist, scheint mir noch fraglich. Sicher ist, dass man manchen der zu 152 verzeichneten Verse nur mit Zwang, und dass man nach derselben Weise auch die zu 43 angeführten (zwei von Sommer selbst schon ausgenommen) ebenso leicht oder schwer mit vier Hebungen lesen kann; dass sie aber alle an Wohlklang gewinnen, wenn man sie mit drei Hebungen liest. Ich kann auf die Frage hier nicht eingehen; aber umso weniger möchte ich, bevor sie entschieden ist, der vierten Hebung zuliebe, die einstimmige Überlieferung ändern. Die Entscheidung ist allerdings erschwert durch die schlechte Überlieferung, aber allem Anscheine nach doch auch durch die Art, wie Fleck wirklich seine Verse baut; aber man wird heute auch die Anerkennung dreimal gehobener Verse mit stumpfem Ausgang bei einem Epiker jener Zeit wenigstens nicht mehr grundsätzlich von vorneherein ablehnen. Je nach der Stellung dazu wird auch das Urtheil über andere Lesearten ausfallen, in denen *P* nicht mit *Y* zusammengeht: 68 *als ir wizzent (Also su wissen B) unde merken mugent (Y).* 127f. *Da von wil ich eins dinges gern des sulent ir mich alsô gewern (Y).* Ich will dem Urtheil nicht vorgreifen; aber beachtenswert bleibt es, dass die ältere Überlieferung die kürzeren Verse gewährt und dass die in *P* fehlenden Worte weder für den Sinn noch für die Construction unentbehrlich sind, dass aber diese in 127f. leicht Zusätze veranlassen konnte, die zugleich den Vers füllten; übrigens wird man auch nicht übersehen, dass nach den von Sommer sonst angewendeten Grundsätzen auch diese Verse (am leichtesten 128) so wie sie in *P* überliefert sind oder doch mit ganz leichter Änderung (*alsô* oder *gemerken* 68) mit vier Hebungen gelesen werden können, *P* also unter allen Umständen nicht bloß das höhere Alter für sich voraus hat. Auch 210, wovon schon S. 41 die Rede war, ist das überschüssige Wort in *Y michels baz dan ich gesagen (oder erdenken kunne)* entbehr-

lich und *baz denn ich gesagen* würde auch nach Sommer genügen, wenn wirklich *chunne* aus 211 vorweggenommen und dessen Wiederholung unerträglich ist.

So hat der Zusammenhang schon wieder auf einige *P* eigenthümliche und mindestens sehr beachtenswerte Lesearten geführt. Auf diesen beruht doch das Haupt-Interesse an dem neuen Funde, namentlich soweit sie sich als wirkliche Verbesserungen der jüngeren Überlieferung erweisen, sei es dass dadurch lediglich die bisherigen Vermuthungen der Kritiker urkundlich bestätigt, sei es dass neue Berichtigungen gewonnen werden. An beiden Arten fehlt es nicht. Auch einige der noch übrigen Fälle, wo *Y* in *P* eine Stütze findet, werden, um die Stellen nicht unnöthig zu zerreißen, am besten mit solchen Verbesserungen zusammen vorgeführt.

54 f. bestätigt *P* zunächst nicht nur Sommers *in (er Y),* sondern zugleich auch das durch ihn und seine Nachfolger beseitigte Adjectiv *bœsen,* nur im Comparativ *bôser.* Dass es so schlechtweg »für den Sinn entbehrlich« sei, wie Sommer in der Anmerkung behauptet, kann ich nicht zugeben; ich finde es vielmehr, namentlich in der Comparativform, ganz an seinem Platze. Aber auch für Sommer war eigentlich ein metrischer Grund ausschlaggebend, die Kürzung (richtiger zweisilbige Senkung). Ob man diesem Bedenken auch heute noch soviel Gewicht zuerkennen wird, um daraufhin die sinngemäße und jetzt auch als alt bezeugte Überlieferung zu verlassen, bezweifle ich. In der folgenden Zeile bringt *P* endlich für eine wiederholt besprochene Stelle endgiltige Heilung: *mit lîhten senften* entspricht dem Gedanken vollkommen (vgl. 26 ff., besonders 34. 36. 43) und erklärt auch *Y mit (mir H) lihte (liht H) senfte* ohne Schwierigkeit. Die verschiedenen Besserungsversuche *(lîhtsenfte* Pfeiffer: vgl. Sommers Anmerkung; *lîbes senfte* Sommer; *senfte lîhte* Sprenger Programm S. 3) entfallen jetzt.

80 *(wan er o f t e gedinget Y)* war *ofte* schon Sommer verdächtig (vgl. seine Anmerkung): jetzt erweist es sich als spätere Versfüllung.

83 ist erst in *P* wirklich sinngemäß: dass *s i e* für gut gelten, darum bemühen sich diejenigen, die *durch lobes ruom* (78) nach Tugend ringen und auf das Wohlgefallen der Welt (81) rechnen, nicht, wie *Y* sagt, nach dem, was sie gut dünkt *(dar nâch daz sie dunket guot).* Dass ein späterer Schreiber dies nicht verstand und dem entsprechend änderte (auch *umbe daz),* ist begreiflich. Auch zu 84—92 trägt *P* (gegenüber den beiden Fehlern 87. 90) einige Verbesserungen ein: den passenden Anschluss mit *doch* (fehlt *Y*)

und die Beseitigung des Artikels *den* vor *muot* in 84, *als — vergiht (alsô — giht Y)* 85, *son (sô Y)* 86 und besonders den freien, echt mittelhochdeutschen, aber von dem späteren Schreiber nicht verstandenen Anschluss des Gedankens in 91, wozu das Subject sammt dem Relativum (»und wodurch er«) aus dem Vorausgehenden herabbezogen werden muss *(u. im fröuden mê g. Y)*. Auch *in* 90 *(u. sô tiure in w. h. Y)* ist entbehrlich und schon von Golther gestrichen worden.

96 machen sich *uch (H)* und *hie (B)* hinter *leider (iu leider*, Ausgaben) schon durch die Uneinigkeit der Handschriften als ganz junge noch nicht einmal in *Y* enthaltene Zusätze verdächtig. Aber auch *schrîben (Y)* wird schwerlich jemand dem *belîben* in *P* vorziehen.

100 wird zunächst Sommers selbstverständliche Besserung *wârheit (worheit Y)* bestätigt; aber auch *liuten* scheint mir angemessener als die unbegründete Beschränkung auf die *herren* in *Y*.

103 war in *HB* sinnlos entstellt: *in der worte niemen (mynne B) sin*, und weder Sommers kühne Änderung *in des orden muoz ich sin*, gegen die schon Bartsch S. 61 mit Recht Einsprache erhob, noch des letzteren eigener von Golther (mit unrichtiger Interpunction und Erklärung) aufgenommener Vorschlag *in der worte meine sîn (sîn* als Infinitiv zu verstehen) konnten wirklich befriedigen. Jetzt gewährt *P* auch für diese Stelle das Richtige und Sinngemäße: in seiner Geschwätzigkeit *(in der worte mengîn)* begegnet es dem *tumben* (98) oft zufällig *(âne list* 102) und unbewusst (101), dass er etwas Wahres sagt. Die Entstellung in *Y* und deren Vertretern erklärt sich durch die sowohl von *H* als von *B* vorausgesetzte, in ihren Lesefehlern noch durchschimmernde Form *menie* für *men(i)gîn*, durch die der Reim ausfiel: er wurde dann durch *sîn* ersetzt. Dass *men(i)gîn*, dessen Vorkommen im Reime bei Fleck Sommer zu 189 verzeichnet, von den Schreibern der beiden jungen Handschriften nicht mehr verstanden wurde, zeigt auch 6793 *(mmigin H, megetin B)*, wo es durch 6538 gefordert wird und von Sommer richtig hergestellt ist.

127 wird jetzt Lachmanns auch von Golther aufgenommene Vermuthung *dar an* durch das *Y (do von)* entsprechendere *von diu* überflüssig: dass *von diu* in jüngeren Handschriften gern beseitigt wird, ist bekannt.

152 *den wehselingen (wessellichen B, wehset sollichen H, wehsellîchen* Ausgaben) *strît* gewährt *P* einen Beleg der seltenen Adjectivbildungen *-ing*, für die Grimm Grammatik II 355f. und

Weinhold Mhd. Grammatik[2] § 276 (S. 271) nur spärliche Beispiele kennen. Dass jüngere Schreiber ändern, ist daher begreiflich; auch zu Parz. IV 222, 4 *âne hælingen slich* verzeichnet Lachmann die Variante *hælichen.* Bei Fleck kehren, wie schon Sommer anmerkte, fast dieselben Lesearten 6766 wieder; das scheint dieselbe Bildung auch dort vorauszusetzen.

165 *der niuwer sumergüete (d. sūmer grün nuwer g. H, d. s. grünete uwer g. B)* scheint durch die ungewöhnliche Zusammensetzung Anstoß erregt und zu Änderung Anlass gegeben zu haben; *grün (grünete)* erweist sich jetzt als späterer Zusatz und es entfallen die früheren Besserungsversuche Sommers *(der sumerwünne güete)* und Bartschens *(der sumergrüene niuwer güete,* S. 61), dem sich auch Golther anschließt und der jedenfalls die Meinung von *Y* richtig erkannte.

176—181 bestätigt *P* nicht nur einmal *Y* gegen verschiedene Änderungen der Kritiker, sondern gewährt auch einige neue Lesearten, die man größtentheils als wirkliche Verbesserungen begrüßen muss. 176 kann allerdings *heide (Y)* an sich ebenso richtig sein als *wise*; und überraschend ist auf den ersten Blick *uns*; denn der deutsche Dichter ist nicht, wie der französische, selbst mit von der Gesellschaft, er hört nicht, wie jener, selbst die Erzählung der einen der beiden Schwestern mit an, und die Annahme, dass ihm hier eine vereinzelte Andeutung dieser im übrigen fallengelassenen Voraussetzung entschlüpft sei, wäre gewagt und ohne weiteren Anhalt unzulässig. Gleichwohl möchte ich die neue Leseart nicht vorschnell verwerfen. Sie sieht, verglichen mit der anderen Überlieferung *sie (Y),* kaum nach einem Schreibfehler, noch weniger nach einer absichtlichen Änderung aus. Man wird wohl *dūhte* als Conjunctiv und die Stelle als eine jener bei Fleck nicht seltenen Äußerungen seiner Subjectivität auffassen dürfen, ähnlich wie er ganz in der Nähe 216 ff., 240 sein persönliches Urtheil abgibt oder 1968 ff., 3966 sich an seine Zuhörer wendet; allerdings insofern nicht ganz gleich als er sich dort nicht wie hier mit seinen Zuhörern als eins zusammenfasst. In V. 178 gewähren nach Bartsch S. 61 die anderen Handschriften *H waß, B was,* und dafür schrieb Sommer, ohne diese handschriftlichen Lesearten anzumerken, *(schœne) wase*; Bartsch strich »das fehlerhaft eingeschobene Verbum« und Golther folgte ihm darin nach: beides, wie jetzt *P* lehrt, mit Unrecht. Denn *was*, auch durch *P* bestätigt, ist weder eingeschoben, noch Substantiv und Subject des Satzes; dieses folgt

vielmehr erst 180 und die herkömmliche Interpunction der Ausgaben ist verfehlt: das (:) nach 179 ist zu streichen. Denn dass 180f. gegenüber der sinnlosen, aber eine Spur des Echten bewahrenden Entstellung in *Y* und den von Golther übernommenen Änderungen Sommers und Lachmanns *Der* (= *P*, *die* Sommer) *wizen flocken garwe Worent (vuoren* Lachmann) *undr einander* erst durch *P* richtig gestellt werden, kann nicht zweifelhaft sein; nur 181 bedarf es einer kleinen Nachhilfe: der Anfangsbuchstabe des Verses ist verschrieben (eine jedem Handschriftenkenner geläufige Erscheinung) und statt *inder* ist mit *Y under* einzusetzen. Dann lautet die ganze Stelle:

als dûhte uns diu wise gar
mit listen wol gezieret.
schône was geparrieret
mit maniger slahte varwe
180 *der wiseflecke garwe*
under einander.

Dass 180 auch *Y* derselbe Wortlaut zugrunde liegt, verräth noch das in den Ausgaben freilich beseitigte offenbar als Genitiv aufgefasste *der* in beiden Handschriften; die weitere Entstellung erklärt sich leicht, und *worent* 181 erweist sich als jüngerer Einschub, der die Ehre nicht verdiente, dass ein Lachmann seinen Scharfsinn an ihn wendete. Das seltene Compositum *wiseflecke* (Lexer III 943) erhält einen neuen Beleg; denn an *fleche* »planities« (Lexer III 390) wird man doch nicht denken dürfen (zur Schreibung vgl. *diche* 100. 115); und 180 bestätigt nachträglich auch die *wise* in 176; 181 bezieht sich natürlich auf 179 und ist ähnlich gesagt wie Wigalois 11297 (287, 33 Pfeiffer) f. *des rok was gel unde brûn in einander geparrieret.*

182f. ist die Ortsangabe *dà (P)* angemessener als die Zeitbestimmung *dô* (*Y* und Ausgaben; vgl. 184); *galander* begegnet als Femininum nach Lexer I 726 erst in jüngeren Quellen und ist daher wohl auch in *Y* an Stelle des Masculinum *(der k. P)* getreten; endlich passt in das Terzett von Singvögeln sehr gut das *merelîn (P)*, aber nicht ein Raubvogel wie das *smirlîn (Y).*

185—189 wäre das in beiden Vertretern von *Y* überlieferte *doch* 185 gewiss nicht geändert worden *(ouch* Sommer, *joch* Bartsch S. 62 und Golther), wenn nicht 187 in *Y* bis zur Unkenntlichkeit entstellt wäre: *der vogelîne strîten (: mitten)*, wozu allerdings eine

adversative Anknüpfung an 184 nicht passte. Ebenso passend ist aber an der Spitze dieses Satzes auch *dâ (P)*; *vogel den dritten* 187 meint natürlich die 183 an dritter Stelle genannte Nachtigall. Dass *Y* das nicht verstand und deshalb unbekümmert um den Reim änderte, kann nicht verwundern. Ganz ähnlich aber und mit demselben Reim (: *enmitten*, wie 188 auch *P* schreibt) kehrt das Zahlwort 3995 wieder. Damit entfällt jetzt auch die Änderung des Reimwortes (*wîten* Ausgaben) in 188. Dagegen wird für 189 Sommers Herstellung *saz (Suss H, Süsse B) diu süeze (die süssen Y) men(i)gîn* in der Hauptsache bestätigt, nur dass *P gesaz* schreibt.

190—200 bestätigt *P* zunächst 190 die Leseart von *H*, wo das aus *B* in die Ausgaben aufgenommene Adjectiv *(vier) hôhe (boume)* fehlt (vgl. 2057); dass in demselben Vers *habeten*, das Sommer und Golther unberührt ließen, verderbt sei, erkannte zuerst Sprenger Programm S. 4; aber seine dem Sinne nach gewiss treffende Vermuthung *bâren* wird durch *P* nicht bestätigt, sondern durch das einfachere und *Y* dem Buchstaben nach näher stehende *gâben* ersetzt. 192 f. ist die Überlieferung in *P* und *Y (man mohte dâ m. st. vil schône ges.)*, bloß dem Sinne nach betrachtet, gleichwertig; metrisch wird, wer streng an den vier Hebungen festhält, nicht anstehen, *P* den Vorzug zu geben; jedenfalls ist kein Grund, die Echtheit der ältern Quelle zu bezweifeln: *guote state*, auch sonst keine unbeliebte Formel, steht z. B. auch 271. 922. 7577, und die Wiederholung desselben Wortes in zwei aufeinanderfolgenden Versen scheint der Dichter nicht ängstlich zu meiden (vgl. S. 43 und 45 f.). Dagegen scheint *P* 194 gegen *Y durch schaten âne hitze(n)* im Nachtheil: zwar schlechthin sinnlos muss *P* nicht sein; es kann meinen, dort war gut sitzen, sowohl wenn der Garten überhaupt im Schatten lag, als in Sonnenglut; immerhin bleibt *Y* natürlicher und darum ansprechender und der Fehler in *P* wäre von ähnlicher Art wie 168. Auf die Übereinstimmung von *P Y* im Reimworte *(hitzen : gesitzen)* ist nicht allzuviel zu geben; dass solche mechanische Ausgleichung auch *P* nicht ganz fremd ist, zeigt 128 (vgl. S. 41); in der Anmerkung zu 352 hat Sommer unsere Stelle übersehen. 195 f. haben wir wieder das alte Verhältnis: *P* berichtigt und bestätigt zugleich zum Theile *Y (der sunnen glast keiner : einer)* gegen die früheren Herstellungsversuche *(der sunnen engalt dekeiner* Lachmann; *d. s. eng. dâ keiner* Bartsch S. 62 und Golther); das Richtige ist *der sunne glast kleine : eine*

mit demselben Reim wie 3367 f. 6627 f.; *eine* steht außerdem 6786 ebenso im Reim *(: steine)*; vgl. Mhd. Wb. I 417ª, 22 f.

201—207 *von (= Y) einer paile* wird jetzt durch *P* doch gegen Sommers *mit* (so auch Golther) gestützt. *Unt (Worent H, Die worent B*, von Sommer und Golther gestrichen) 203 ist »und zwar« (Mhd. Wb. III 183ᵇ, 39 ff.) und ohne Zweifel richtig. 206 verdient *iht bezzers (P)* den Vorzug vor *ie bezzers (Y)*. 207 wollte schon Bartsch S. 62 statt *der kennet es (B* und Sommer, *kenness H)* schreiben *der kumet es* und Golther folgt ihm; aber namentlich *H* führt doch eher auf *kæmes* oder *kæmes (P)* und dies ist daher das Echte.

Die Verbesserungen der Kritiker bestätigt *P* 50 *(er* Sommer, *es Y)*. 52 *(der enwirt* Sommer, *Dir enw. H, Dir wurt B)*. 64 *(des geb.* Sommer, *dis B, das H*; dagegen ist *des rât* in *P* ein Schreibfehler für *der r.*; vgl. Sommers Anmerkung). 108 *(niemer niht* Lachmann, *Jemer iht Y*; *n. paz P)*. 112 *(dar — wîs(e)t* Sommer, *das — wisete Y)*. 114 *(d. man riuweges m.* Sommer, *D. men ringes m. H, D. ynnen geringes m. B)*. 122 *(zweier kinde* Sommer, *zwey kint der Y)*. 145 *(des* Sommer, *Das Y)*. 146 *(ane wân* Sommer, in *P* verschrieben oder missverstanden; *wohen an Y)*. 147 *(geschach* Sommer; *beschach Y)*. 153 *(die* Sommer; *der H, das B. springent* Bartsch S. 61; *in springent Y, enspringent* Sommer). 208 *(dâ mite* Sommer; *Do mitten Y)*.

Von allgemeinerem literarhistorischen Interesse ist die Stelle 142, wo Fleck seinen französischen Gewährsmann nennt. Man hat den Namen, wie er in *Y* überliefert war, *Ruoprecht von Orbent*, von jeher als verderbt angesehen, und auch mit der Form, die Püterich von Reicherzhausen in seinem Ehrenbrief 103 (Zeitschr. f. deutsch. Alterth. VI 50) angibt, *von Orlanndt Rupert*, schien nichts gewonnen.[1]) Jetzt gewährt *P* mit zweifelloser Deutlichkeit *orlent*. An und für sich könnte das ebenso falsch oder richtig sein wie *Orbent*, solange weder der eine noch der andere Name nachgewiesen ist, und *P* hätte nur sein Alter und seine sonst erprobte Zuverlässigkeit für sich; ein Schreibfehler wäre gleichwohl nicht ausgeschlossen. Aber das Zeugnis Püterichs gibt trotz seiner offenbaren Ungenauigkeit den Ausschlag; seiner Angabe liegt jedenfalls mittelbar oder unmittelbar die Form des Namens zugrunde,

[1]) Sommer S. x f. Vgl. Floire et Blanceflor. Poèmes du XIIIᵉ siècle, publiés par M. Édélestand Du Méril (Paris 1856). S. xxix f. Herzog Germania xxix 149*). Golther S. 243.

die *P* überliefert, und Ruprecht von Orlent wird man fortan den Gewährsmann Flecks zu nennen haben. Ob dieses *Orlent* eine Entstellung von *Orlens, Orliens* (Orléans) ist, muss freilich dahingestellt bleiben.

Mit den besprochenen Stellen ist die Zahl der neuen *P* eigenthümlichen Lesearten noch nicht erschöpft. Aber nicht überall stehen sich Echtes auf der einen, Änderung oder Entstellung auf der anderen Seite gleich in die Augen springend gegenüber, und man wird, wie schon bisher vereinzelt, noch öfter zugestehen müssen, dass an sich betrachtet beide Überlieferungen gleich richtig sein können. Aber auch unter diesen Lesearten von *P* sind manche doch mindestens sehr beachtenswert: so 43 *iz (er Y*, der umgekehrte Fall 50 S. 51). 53 *nimmer* (fehlt *Y* und ist nicht unbedingt nothwendig, aber schwerlich in *P* zugesetzt). 57 *bôser* (*bœse Y*; vgl. 36). 59 *sî (sîn Y*: ich würde den imperativischen Conjunctiv zwischen zweimaligem umschreibenden *sol* entschiedener als echt anerkennen, wenn nicht die schon S. 39 verzeichneten Fälle 129. 185. 209 auch hier den Verdacht zuließen, dass in *P* der Abkürzungsstrich für *n* vergessen sein könne). 61 *der (ob er Y)*. 66 *all (doch P)*. 76 f. *ein (grôz Y) s. und (und ouch Y) m. w.* 98 *ein (der Y) t.* 129 *dienende (iuwer dienest Y)*. 144 *âne velschen (ungevelschen Y*: dieser weder im Mhd. Wb. III 229[a], 38 noch bei Lexer II 1878 sonst irgend belegte Adjectiv *ungevelsche*, dem auch kein positives *gevelsche* zur Seite steht, ist durch eine Autorität wie *Y* allein gewiss nicht ausreichend bezeugt).

Aber überhaupt wird man in allen solchen Fällen (vgl. noch 94. 106. 116. 118. 131. 133. 138. 139. 140. 147. 156. 159. 161. 166. 174). solange nicht ein besonderer ausschlaggebender Grund dagegen entscheidet, der älteren und, wie ich gezeigt zu haben hoffe, auch echteren Überlieferung, soweit sie in *P* vorliegt, den Vorzug einräumen müssen.

Die Bedeutung des Fundes ist aber nicht erschöpft durch die im Verhältnis zur ganzen Dichtung doch kleine Zahl von Stellen, die er uns jetzt urkundlich richtigzustellen gestattet. Er gibt uns auch Gelegenheit, wenigstens für eine kurze Strecke *Y* mit einer älteren und reineren Überlieferung zu vergleichen und so von der längst gewonnenen allgemeinen Erkenntnis der Unzuverlässigkeit der jüngeren, freilich nur in bedauerlich beschränktem Ausmaß, vorzuschreiten zu einem thatsächlichen Einblick in deren Verfahren mit dem alten Texte. Das kann diesem vielleicht noch über den Um-

fang von *P* hinaus für manche Stelle zugute kommen. Freilich machen wir zugleich die für den Textkritiker wenig tröstliche Erfahrung, dass zwar an einer Reihe von Stellen die Bemühungen der Philologen um die Herstellung des Echten jetzt urkundliche Bestätigung finden, dass aber gerade dort, wo das Verderbnis einigermaßen tiefer lag, das Richtige durch Vermuthung nicht gefunden wurde, so nahe es jetzt ein- oder das anderemal zu liegen scheinen mag. Und wir können uns jetzt auch nicht verhehlen, dass wir an zahllosen Stellen auch nicht einmal ahnen können, ob, geschweige denn wie *V* den alten Text verändert hat. Denn es ist jetzt wohl ersichtlich, dass wir es darin mit einer Überlieferung zu thun haben, die den ursprünglichen Wortlaut nicht bloß aus Unaufmerksamkeit und Missverständnis vielfach entstellt, sondern, fast darf man sagen Vers für Vers, aus Willkür und Mangel an Achtung mehr oder weniger berührt und verändert hat.

Der folgende Abdruck ist buchstäblich getreu; nur auf die vereinzelten, nicht einmal immer sichern Reimpunkte, die *i*-Striche und die Unterscheidung von *ſ* und *s* (nur auslautend) glaubte ich ohne Nachtheil verzichten zu können. Im übrigen wurde keine Sorgfalt gespart. Sie wurde mir durch die Bibliotheksverwaltung wesentlich erleichtert: sowohl dem gegenwärtigen Bibliothekar, Herrn Dr. R. Kukula, der mir die Blätter sogar für einige Tage zu bequemer häuslicher Benützung anvertraute, als dem schon genannten Herrn Custos Truhlář habe ich für möglichstes Entgegenkommen zu danken. Das Wenige, was im einzelnen etwa zu bemerken ist, sagen die Anmerkungen, in denen ich auch, statt die Genauigkeit des Abdruckes immer wieder zu versichern, lieber gleich, ohne gerade alles erschöpfen zu wollen, zweifellose Fehler der Handschrift mit Bezugnahme auf die andere Überlieferung verbessert, gelegentlich auch auf meine vorstehenden Ausführungen verwiesen habe. Ein- für allemal bemerke ich nur, dass einige der übergeschriebenen *e* (111. 126. 131. 168) die bekannte *c*-Form haben und dass die Circumflexe über *e*, wo sie der Abdruck aufweist, selbstverständlich auch in der Handschrift stehen.

1[a]

Daz iz vnsanft lebe
  vnd nach tugent streb
45 Di nieman recht chan (beiagen)[1]) began
  wer lones niht gedinen chan
Swenne er tugentleich wirbet
  des tugent deu verdirbet
Vnderstunden er verbirt
50 wenne er niht gebezzert wirt
Als er gedacht insinem mût
  dern entwirt[2]) an libe noch an gût
Vmb tugent nimer schadhaft
  in hat der boser natur chraft
55 Mit leichten senften vberwunden
  æin frûm man sol zuallen stunden
Daz boser haben smeche
  vnd ob in nimmer man geseche
Ze tugent si geflizzen
60 vnd sol daz recht wizzen
Der tugent von hertzen minnet
  daz ers lon gewinnet
Ze der werlt vnd wider got

1[b]

  ob im des rat[3]) vnd des gepot
65 Zebehaltēṣ[4]) geschicht
  di leut werbent all nicht
Mit gelichem mût nach tugenten[5])
  als ir merchen mugent
Ez ist vmb tugent so gewant
70 ist iz ieman vnerchant
Den bericht ich als ich can
  tugent minnet manich man
Ein valtichleich durich
  got von himelreich[6])
75 Dem ist sein lon vil gereit
  daz dunchet mich æin selicheit
Vnd michel weistûm
  ein ander durich lobes rûm

---

[1]) beiagen *in der Hs. durchgestrichen. Vgl. S. 40—42.*

[2]) *l.* dern wirt *oder* der enwirt. *Vgl. S. 51.*

[3]) *l.* der *(der Welt; Sommers Anm.)* rât (= *V*).

[4]) *So nahe es läge, bei dem durch den Punkt getilgten Buchstaben an ein* g *zu denken, das manchmal nur wenig unter die Linie herabreicht, kann ich darin doch nur ein* s *erkennen.*

[5]) *l.* tugent (= *B*).

[6]) *l.* einvalticliche durch got von himelriche. *Vgl. S. 39. 44.*

Ouch nach tugent ringet
80 want er gedinget
Daz er der werlt wol gevalde[1])
di leut werbent alle
Vmb daz si dunchent gůt
doch wer zeder werlt hat můet
2[a] 85 Als mir mein hertze vergicht
son ist werlich niht
Daz æin igleich[2]) man
der frům hertz ie gewan
So zetugenden reize
90 vnd so tewer wesen hieze[3])
Vnd immer freude mêr gewinne
so recht hohe minne
Des muezzen mir di helfen iegen
den von minne lon ist geschehen
95 Von vrowen oder von weiben
ich můez leider beleiben
In einem wan dar v̊mbe
so tůn[4]) ich als æin tůmbe
Der inseiner torhæit
100 den leuten diche warsait
Vnd enwæiz erz doch selb niht
want iz im an list gesicht
Inder worten mengin
im[5]) mach wol daz hertz min
105 An minnen betigen
2[b] idoch ich wil niht liegen
Ez ensei von minnen æin man[6])
nimmer paz betrachten chan
Wi im mer lieb wider var
110 denne ob er nach wunsche dar
Mŏcht chomen stille
dar in weiset der wille
Son ist nicht so guetes
doch man rewiges muetes
115 Diche stê von ir schulden
iz mach ain man gern dulden
V̊f lones geding
vntz im dar nach gelinge
Dar vmb ich der red began
120 ich wil von minne als ich chan

---

[1]) *l.* gevalle (= *V*).
[2]) *l.* ieglichen (= *V*).
[3]) *l.* heize (= *V*).
[4]) tůn: *das übergeschriebene* ° *nur noch schwach erkennbar.*
[5]) *l.* mich (*Sommer*, mir *V*).
[6]) *Vgl. S. 42 f.*

Sagen nv vil mêr[1])
wi zwæier chind leben wer
Ê cit von minnen chůmerlich
di vmminten[2]) sich
125 Als vnse dev auentewer halt[3])
ê si wůrden fůnf iar alt
3ª Von dev wil ich gerne[4])
des ir mich sult gewerne[5])
Daz ich immer dinude[6]) sei
130 er sei æigen oder frei
Der des gerůche
daz er von disem puech
Ditze mer vernem
ob im dar an icht missezem
135 Daz er beleib an haz
want zenewen listen ist laz
Ein vngeflizzen sin
daz ist mein erst begin
Des lat mich geniezzen
140 nv ensol ev niht verdriezzen
Daz ir mir daz erst vergent
ez hat Ruepprecht von orlent
Getichten in welichen[7])
mit reimen an velichen[8])
145 Des ich intuchsen willen han
alsus wil ich iz an wan[9])
3ᵇ In æiner zit iz geschach
so des winters vngemach
Mit freuden zergat
150 vnd der sumer wunne lat
Der chalt mandden[10]) zeit
den wehselingen streit
So di blůemen springent
vnt wunnechleich singent
155 Di vogel in dem walde
vnt vns nahent vil balde

---

[1]) *Vgl. S. 43.*
[2]) *l.* underminneten (= *H*).
[3]) *l.* a. uns d. a. zalt. *Vgl. S. 39.*
[4]) *und* [5]) *l.* gern : gewern (= *V*).
[6]) *Vgl. S. 39. 52.*
[7]) *l.* getihtet in welschen (= *V*).
[8]) *l.* velschen.
[9]) *l.* vân. *Vgl. S. 51.*
[10]) *l.* d. kalten manôde z.: mandden *scheint thatsächlich in der Hs. zu stehn; zum mindesten ragt der Strich nach links über den Schluss des* o *über wie beim* d, *wenn auch nicht ganz so weit: es scheint, als ob der Schreiber im Begriff, ein* d *zu vollenden, den Fehler bemerkt und innegehalten hatte.*

Mæie nach abrullen
so hat sin gesellen
Swaz lebentich ie wart
160 isliz insiner art
Do chomen durich swawen[1])
ritter vnt vrowen
Vnt dar warten[2])
in æinem poungarten
165 Der newer sumer guet
da von was alle ir gemuet
Aller sorgen belost
der bluemen schîn gar in zetrost[3])
4a Vnd der suezz vogelsanch
170 want si des winters getwanch
Vberwunden haten
deu stat stuent wol beraten
Da der bongart was
man sach da pluemen vnt gras
175 Wiz gruen purger var[4])
als důchte vns di wis gar[5])
Mit listen wol gezieret
schon was gebarrieret
Mit manigerslacht varibe
180 der wis fleche garwe
Inder anander[6])
da sanch der kalander
Daz merelin vnt di nachtigal
di hort man da vberal
185 Da lopt ma[7]) zepreis
durch sein suezze weis
Vogel den dritten
in dem garten enmitten
Gesazz deu suez menigin
4b 190 vier pǒmen gaben in
Gueten smach vnt schaten
da man mit guten staten
Schon macht gesitzen
in satten vnt in hitzen[8])
195 Der sunne galst chlein[9])
ein olbǒme was ir ein

---

[1]) *l.* schouwen (= *V*).
[2]) *Vgl. S. 43 f.*
[3]) *l.* gap in trôst (= *V*).
[4]) *l.* purpervar (= *V*).
[5]) *Vgl. S. 48 f.*
[6]) *l.* under einander (= *V*). *Vgl. S. 40.*
[7]) *Vgl. S. 39.*
[8]) *Vgl. S. 50.*
[9]) *Vgl. S. 50 f.*

Levber[1]) der ander truch
der dritte schon genuch
Ein zedrus was gezirde[2])
200 cin cypressus was der vier[3])
Di warn von einer pagiele
der pesten von tesagile
Vnt als behenchet
ob ieman gedenchent
205 Wi of[4]) dirr erden
icht pezzers mocht werden
Der chomes niht an ein ende
da mit warn vier wente
An den pǒme[5]) auff geslagen
210 paz denn ich chunne sagen[6])

---

[1]) *l.* lorber (= *V*).

[2]) *Vgl. S. 43.*

[3]) *l.* vierde (= *V*).

[4]) *Vgl. S. 39.*

[5]) *l.* poumen (= *V; vgl. S. 39: das übergeschriebene* v *kann zweifelhaft sein; es scheint die untere, auf dem* o *ruhende Spitze ausgeblieben zu sein, wodurch es sich einem übergeschriebenen* o *nähert.*

[6]) *Vgl. S. 41, 45.*

Ein Lied Bürgers im Volksmunde.

Von

J. E. Wackernell.

Je mehr wir den Quellen der deutschen Volkslieder nachspüren, umso häufiger werden die Fälle, in denen wir als ursprünglichen Verfasser einen Kunstdichter ermitteln, dem es gelungen ist, sein Lied nach Inhalt und Form volksthümlich zu gestalten, so dass Volkskreise daran Gefallen fanden, es aufnahmen, nachsangen und immer mehr ihrem Geschmacke anpassten oder — wie es in der Volkssprache heißt — »zurecht sangen«. Den letzten Beleg dieser Art, der mir zu Gesicht gekommen, brachte Erich Schmidt in Brandl-Toblers Archiv XCVII 1 ff. Er handelte über Goethes Gedicht »Kleine Blumen, kleine Blätter«, das von den Stubaiern nachgesungen und »zersungen« wurde.

Einen ähnlichen Beitrag, gleichfalls aus Tirol, kann ich hier mittheilen. Prof. Prem, der emsige Sucher und glückliche Finder, brachte von einem literarischen Streifzug ins innthaler Oberland neben verschiedener anderer Beute auch folgendes kleine Lied mit, das er mir zur Verfügung stellte.

Ein Spinnerlied.

1.

Schnure, schnure, schnure!
Treib das Rädchen, schnure!
Trille mir den Faden ein,
Dann wird aus dem Garn recht fein
Mir ein Jungfrau Schleier
Einst zur Hochzeit Feyer.
Spinne deinen Faden rein.

2.

Schnure, schure, schnure!
Treib das Rädlein, schnure!
Spinne, mein Kind, gern allein,
Lass das eitle Reimen seyn,
Webe deinen Schleyer,
Spinne deinen Faden rein.

3.

Schnure, Rädlein, schnure!
Wenn er kommt, so murre!
Spinn den Faden zart und fein,
Red mit ihm kein Wort allein;
Wird er dir[1]) auch zürnen,
Heiße den Lappen zwirnen.
Spinne deinen Faden rein.

4.

Murre, murre, murre!
Wie am Rad die Schnure!
Inn und außen keusch und rein
Muss das Herz beschaffen sein.
Traue nicht der Liebe,
Renn[2]) nicht drein so triebe.
Spinne deinen Faden rein[3]),
Willst du wahrhaft glücklich sein.

5.

Murre oder schnurre!
Spinne . . . . deiner . . . .
Kommt die Narrheit in den Sinn,
Denk wie eine Spinnerin:
»Fröhlich will ich singen,
Stund und Zeit wird bringen«.
Spinne nur deinen Faden rein,
Du wirst bälder glücklich sein.

Es konnte mir nicht schwer fallen, den Ursprung dieses Gedichtes zu bestimmen. Schon die Schallnachahmungen in demselben weisen auf Bürger, den Dichter von Klinglingling, von trapp, trapp, trapp, und hurre, hurre, hopp, hopp, hopp. Überschrift und

[1]) Die Handschrift liest *dich* (Verschreibung).
[2]) In der Handschrift zu *Wenn* verschrieben.
[3]) In der Handschrift *ein*.

Inhalt führten ohneweiters zu jenem Liede, das Bürger am 29. Juni 1775 an Boie sandte mit den Worten: »Hier ist das Spinnlied *(so!)*. Die Melodie bitten Sie sich vom Dr. Weiss aus. Beydes ist für Vossens Almanach bestimmt«. Boie antwortete gleich darauf (2. Juli): »Dank, mein liebster Bürger, für Ihren Brief und in meinem und Vossens Namen für das allerliebste Spinnelied *(so!)*, das meinen ganzen Beyfall hat. Ich habs mit der Composition schon an Claudius geschickt, der in Vossens Abwesenheit die Besorgung des Almanachs hat« (Strodtmann, Briefe, I 230 ff). Ich setze das Lied zu bequemerer Vergleichung her.

1.

Hurre, hurre, hurre!
Schnurre, Rädchen, schnurre!
Trille, Rädchen, lang und fein,
Trille fein ein Fädelein
Mir zum Busenschleier.

2.

Hurre, hurre, hurre!
Schnurre, Rädchen, schnurre!
Weber, webe zart und fein,
Webe fein das Schleierlein
Mir zur Kirmessfeier.

3.

Hurre, hurre, hurre!
Schnurre, Rädchen, schnurre!
Außen blank und innen rein
Muss des Mädchen Busen sein,
Wohl deckt ihn der Schleier.

4.

Hurre, hurre, hurre!
Schnurre, Rädchen, schnurre!
Außen blank und innen rein,
Fleißig, fromm und sittsam sein,
Locket wackre Freier.

Wie rasch das Lied sich nun verbreitet und beim Volke Eingang gefunden hat, beweist gerade unser Fund; denn das Octavblatt, das in der Stamser Klosterbibliothek liegt, zeigt die Schriftzüge des *vorigen* Jahrhunderts und den ursprünglichen Text bereits

gänzlich umgesungen, so dass ein längerer Umlauf im Volksmunde vor dieser Aufzeichnung angenommen werden muss; ja einige Stellen sind nicht nur umgesungen, sondern schon zersungen. Aus den zwei lezten Strophen mit je acht Versen ersieht man, wie die Freude des Volkes am Refrain auch hier thätig gewesen ist; zweifellos stand er ehemals auch in den anderen Strophen, wo jetzt nur mehr der eine Vers davon geblieben und der andere (»Willst du wahrhaft glücklich sein«) zu ergänzen ist. In der zweiten Strophe fehlt überdies noch der Reimvers auf Schleier und lautete wohl: »Dir zur Hochzeitsfeier«. So hatte das Volkslied aus den vier fünfzeiligen Strophen Bürgers fünf achtzeilige hergestellt.

Selbstverständlich wurde damit auch der Inhalt dieses Mädchenliedes mannigfach verändert. Bei Bürger ist es ein Monolog, mit dem die Spinnerin ihre Arbeit begleitet. Diese Fiction hat das Volkslied nur in der ersten Strophe festgehalten; in den übrigen spricht eine andere Persönlichkeit zum spinnenden Mädchen, und zwar ertheilt sie ihm Lehren, besonders über sein Verhalten gegen den Freier. Ein deutlicher didaktischer Zug ist schon dem Urgedichte eigen, wo er in der vorletzten und noch mehr in der letzten Strophe zum Vorscheine kommt; auch die Beziehung auf den Freier findet sich daselbst. Aber was bei Bürger nur Schlusspointe war, ist im Volksliede zum Grundgedanken geworden, der sich durch das ganze Gedicht hindurchzieht, so dass die mehr spielenden Strophen Bürgers mit dem »Busenschleier« und der »Kirmessfeier« nicht mehr zu brauchen waren. Das gibt dem neuen Producte einen mehr ernsten und ethischen Charakter. Gleich in der ersten Strophe, die am meisten alte Unterlage zeigt, strebt die Sehnsucht der Spinnerin nach dem Jungfrauschleier zur einstigen Hochzeitsfeier. Die zweite Strophe hat von der alten Fassung den lautmalenden Eingang und den Ausgang mit der Aufforderung, den Schleier zu weben bewahrt, nur soll ihn hier das Mädchen selbst herstellen und nicht erst der Weber herbeigerufen werden, wie beim Kunstdichter. Der Mitteltheil ist völlig neu gedichtet, und in demselben beginnen auch die aller Volkspoesie eigenthümlichen Gedankensprünge, welche das Verständnis schwieriger machen. Den Kern bildet die Mahnung an das Mädchen, fleißig zu spinnen und sich daran nicht hindern zu lassen; als ein solches Hindernis erscheint das »Reimen«, d. h. das Liederdichten oder, wie es im vorliegenden

Falle besser bezeichnet werden kann, das Umdichten eines Kunstliedes in ein Volkslied: also ein Selbstvorwurf jener singenden Spinnerin, welche diesen Theil hinzugesungen und dabei ihre eigentliche Arbeit versäumt hat; gewiss hat sie nicht bloß dieses eine Gedicht umgesungen und dies einemal damit die Arbeit versäumt! Alsdann wird das Mädchen ermahnt, gern *allein* zu spinnen. Auf dem Lande wird zumeist in den Abend- und ersten Nachtstunden gesponnen; das ist die Zeit des Heimgartens, dessen Erzählungen und lustige Schwänke natürlich die Arbeit nicht sonderlich fördern, auch bietet er Freiern erwünschte Gelegenheit. Die Ermahnung, allein zu spinnen, meint also, ins richtige Ländliche übersetzt: ohne Heimgarten und ohne Freier spinnen. Und jetzt begreift sich auch die dritte Strophe ohneweiters, welche der alten Grundlage ganz entbehrt. Der »er«, der sonst hier so unvermittelt erschiene, ist der Freier und durch das »allein« oben vorbereitet. Die Strophe gibt Regeln, wie die Jungfrau sich zu verhalten hat, wenn der Freier doch (trotzdem sie gern allein spinnt) herankommt. Möglichste Zurückhaltung soll dann ihr Leitmotiv sein: »Wenn er kommt, so murre« (weil er sich herausnimmt, dich zu besuchen); »red mit ihm kein Wort allein« (damit sich kein verliebtes Gerede anspinnen kann); wird er verdrießlich, heiße den Lappen (gutmüthigen Kerl) bei der Arbeit behilflich sein (zwirnen, d. h. aus den gesponnenen feinen Fäden den dickern Zwirn drehen). Also den Freier nicht gänzlich abweisen — denn auch ihre Sehnsucht zielt nach dem Hochzeitsschleier —, sondern ihn möglichst fern halten; so bleibt sie keusch und rein, wie der erste Theil der vierten Strophe besagt. Dieser entspricht genau der dritten bei Bürger, nur wird das Wort »Busen« decenterweise vermieden und durch »Herz« ersetzt. Der zweite Theil führt den Gedankengang des Volksliedes weiter: misstraue der Liebe und gib dich derselben nicht unbesonnen (dialekt. triebe = mhd. trüebe) hin.

Die letzte Strophe bietet größere Schwierigkeit, weil der zweite Vers fehlt; wie mir Prem schreibt, ist die Schrift hier so verwittert, dass nur zwei unzusammenhängende Wörter lesbar sind, aus denen ich den Vers nicht herzustellen vermag. Der allgemeine Inhalt aber dürfte folgender sein: kommt (dir) die (Liebes-)Narrheit in den Sinn, denke wie eine Spinnerin (denken soll, d. i. wie in den früheren Strophen dargelegt wurde); singe fröhlich (dieses Spinnerlied) und warte (wohlgemuth), was die Zukunft bringen

wird; vor allem aber sei fleißig in Erfüllung deiner nächsten Pflicht (des Spinnens); je fleißiger du hierin bist, umso rascher wird dein Glück sich einstellen. Bürgers Schluss, dass fleißig und sittsam sein, den Freiern gefällt, blickt hier deutlich durch; während aber Bürger die Forderung der Sittsamkeit bloß *ausspricht,* ist das ganze Volkslied darauf eingerichtet darzuthun, wie sich das spinnende Mädchen verhalten muss, um wirklich sittsam zu sein und zwar vom Anfange an mit der bestimmten Beziehung auf den Freier: das gibt dem Gedichte das eigenthümliche Gepräge.

Zu den Türkenliedern des XVI. Jahrhunderts.[1])

Von

Rudolf Wolkan.

Durch vier Jahrhunderte tönen uns Türkenlieder entgegen; sie beginnen mit der Eroberung Constantinopels, an die der Türkenschrei vom Jahre 1453 (L I 100) anknüpft und verstummen erst, als die Gefahr, die länger als jede andere am politischen Horizonte Deutschlands drohte, vollkommen beseitigt, die Macht der Türken endgiltig gebrochen ist; die Lieder auf die Belagerung Belgrads im Jahre 1789 sind die letzten der langen Reihe; aber sind auch seitdem mehr als hundert Jahre vergangen, die Erinnerung an die Kämpfe vor Belgrad unter Prinz Eugenius und Graf Laudon hat die Namen der beiden Heldenführer noch bis heute dem lebendigen Bewusstsein unseres Volkes erhalten.

Die große Menge der Türkenlieder ist noch nirgends zusammengetragen, noch niemals einheitlich behandelt worden; ich zähle an 400 Türkenlieder und eine Sammlung derselben würde zeigen, mit welch fieberhaftem Interesse das deutsche Volk jede einzelne Schlacht in dem gewaltigen Ringen zwischen dem Westen und Osten Europas verfolgte, ein Interesse, das zu dem langsamen und unentschiedenen Vorgehen der deutschen Kaiser oft im

[1]) Mein Plan war ursprünglich, die sämmtlichen Türkenlieder vom 15. bis ins 18. Jahrhundert zu behandeln; aber die Arbeit wuchs mir unter der Hand so gewaltig an, dass der mir zugemessene Raum wohl um das Zehnfache hätte überschritten werden müssen; so gebe ich hier nur Ausschnitte der Arbeit über die Türkenlieder des 16. Jahrhunderts und bitte, die fragmentarische Form entschuldigen zu wollen. Ich benutzte außer eigenen, großen Sammlungen die bekannten Werke, die ich folgendermaßen citiere: Wellers Annalen (= A I, II); Ditfurth, Lieder des 30jähr. Krieges (= D I); Ditfurth, Lieder von 1648—1756 (= D II); Körner, Hist. Volkslieder (= K); Liliencron (= L); Soltau (= S I, II); Wackernagel Kirchenlied (= W) und »Austria«, Universalkalender (= Au). Die beigesetzten Zahlen geben die Nummern der Lieder an.

grellsten Gegensatze steht. Wohl ist die Überzahl dieser Lieder poetisch von geringem Belange, aber in ihrer Gesammtheit bilden sie doch ein wichtiges culturhistorisches Material, aus dem uns die zwischen Furcht und Hoffnung, zwischen Siegesjubel und Trauerklage schwankende Stimmung Deutschlands in unmittelbarer Frische entgegenleuchtet.

Auch für die Geschichte des deutschen historischen Volksliedes im allgemeinen dürfte eine genauere Kenntnis der Türkenlieder nicht ohne Wert sein. Je mehr man der Türkenlieder des 16. Jahrhunderts kennen lernt — und die Menge der bei Weller in den beiden Bänden seiner Annalen mitgetheilten darf kaum auf halbe Vollständigkeit Anspruch erheben — umso deutlicher erkennt man, dass zwei Behauptungen des um die Erforschung unserer historischen Volkslieder so hochverdienten Liliencron wesentlicher Einschränkung bedürfen; es lässt sich weder seine Ansicht (»Deutsches Leben im Volksliede«, p. xxxii), dass seit 1554 »vorläufig ein plötzliches, fast völliges Erlöschen« des historischen Volksliedes sich beobachten lasse, aufrecht erhalten, noch eine zweite, von dem gleichen Forscher geäußerte Behauptung (»Volkslieder«, IV, p. iv), dass »zwischen 1554 und 1618 der Abschluss einer Periode des politischen Volksgesanges und der Beginn einer neuen anzuerkennen und anzusetzen sei«. Widerlegt sich jene erste Ansicht von selbst durch die Fülle unbekannter Volkslieder, die einem überall entgegenströmt, wo immer man anschlägt und die nicht nur die Türkenkriege betreffen, sondern alles berühren, was nur irgendwie das geistige oder politische Leben Deutschlands bewegt, so zeigt eine eingehende, Form und Inhalt gleichmäßig berücksichtigende Betrachtung dieser Lieder, dass zwar das echte historische Volkslied immer mehr durch die aus Prosazeitungen hervorgehenden gereimten Neuigkeitsberichte eingeengt wird, dass aber diese Einengung durchaus kein Absterben der alten Gattung in sich schließt; erst das 17. Jahrhundert, der 30jährige Krieg und das Auftreten von Martin Opitz, richten eine Scheidewand zwischen alter und neuer Dichtung auf, die ebenso wesentlich auf einer Änderung im Ausdruck des Gefühls- und Gedankenlebens beruht, wie auf einer Änderung der äußeren Form, in der uns diese neue Dichtung entgegentritt. Eine eingehendere Betrachtung gerade der Türkenlieder würde diese allgemeinen Thatsachen deutlich hervortreten lassen, würde uns das Bild der Entwicklung und allmählichen Veränderung des historischen Volksliedes klarer vor Augen führen;

wenden wir uns doch, vom Gleichklange im Inhalte dieser Lieder, die vier Jahrhunderte lang demselben Gegenstande zugewendet bleiben, ermüdet, fast unwillkürlich einer näheren Betrachtung der Form zu.[1])

Die Gesammtheit der Türkenlieder zerfällt in zwei große, durch wesentliche Unterschiede des Inhalts und der Form von einander gesonderte Gruppen, zwischen die sich der 30jährige Krieg drängt, der mit seinem Waffengetöse alle Aufmerksamkeit für sich allein in Anspruch nimmt und so die Türkenlieder durch mehr als ein halbes Jahrhundert zum Schweigen bringt, der immer mehrere Helden zugleich im Vordergrund hält und dadurch auch das Volkslied der Zeit beeinflusst, dass es jetzt gern in Gesprächsform sich ergeht und immer deutlicher einer dramatischen Gestaltung zustrebt, die sich in Gegensatz stellt zur episch ruhigen Form früherer Zeiten. Schon ein flüchtiger Blick auf die beiden großen Gruppen der Türkenlieder deckt wesentliche Verschiedenheiten auf. Beide Gruppen gehören zwar ausschließlich dem südlichen Deutschland an: Norddeutschland kennt ebensowenig eigene Lieder, wie die Schweiz, wenn sich auch gelegentlich niederdeutsche Übertragungen oder Schweizer Drucke vorfinden; aber vor dem 30jährigen Kriege sind alle Türkenlieder protestantisch, seit dem 17. Jahrhunderte zum großen Theile katholisch; die Drucke des 16. Jahrhunderts stammen in ihrer Mehrheit aus Bayern, im 17./18. Jahrhunderte nimmt Österreich eine führende Stellung ein; die Lieder des 16. Jahrhunderts stellen den Kampf gegen die Türkenmacht in erster Linie als einen Glaubenskampf dar, ein Bewusstsein, das der späteren Zeit ganz geschwunden ist; sie sind im 16. Jahrhunderte ganz erfüllt von Angst und Schrecken, sie fürchten, der Türke sei unüberwindlich und rufen nach Selbsterkenntnis, während in den Liedern des 17./18. Jahrhunderts der Türke seinen Schrecken verloren hat und seine Niederlage vor den Mauern Wiens eine Fülle von Jubelliedern auslöst, denen Spott und Hohn sich zugesellt. Zu allen diesen Unterschieden tritt im 17. Jahrhunderte noch die mächtige Bewegung, die von Opitz ausgeht und eine Umwandlung der poetischen Ausdrucksweise zur Folge hat, der auch das historische Volkslied auf die Dauer sich nicht entziehen kann. Die Anknüpfung an ältere Volkslieder schwindet, die

---

[1]) Ich hoffe, auf das hier Gesagte demnächst ausführlicher zurückkommen zu können.

Benützung älterer Töne, deren Verstummen der 30jährige Krieg mitverschuldet, hört auf; neue Volkslieder schießen empor, ihre Töne allein verwendet das Türkenlied, vernimmt die lauschende Menge.

Es sind aber die Türkenlieder des 16. Jahrhunderts durchaus nicht einheitlicher Natur; wesentliche Unterschiede lassen unter ihnen sich feststellen und gliedern sie in drei Gruppen. Als *geistliche* Türkenlieder kann man die einen bezeichnen, insofern sie den Kampf gegen die Türken überwiegend vom religiösen Standpunkte aus betrachten und fordern; sie halten sich allgemein und können zum Theile den Kirchenliedern zugerechnet werden; inwiefern Luther sie beeinflusst, werden wir zu erörtern haben. Als *politische* Lieder die anderen; auch sie halten sich ziemlich allgemein, aber sie stehen auf höherer Stufe, haben einen weiteren Gesichtskreis und warmes, nationales Fühlen; sie sind zum Theile reflectierend, schildern die Stimmung und Lage Deutschlands und der durch die Türken unterjochten Länder und rufen zum Kampfe. Nicht immer scharf ist die Grenze zwischen diesen beiden Gattungen zu ziehen, religiöse und politische Beweggründe greifen leicht ineinander über und verstärken einander. Endlich die *beschreibenden* Lieder, sie mit dem sinkenden Jahrhundert an Zahl steigend; sie verfolgen den Verlauf des Krieges und der einzelnen Schlachten; sie sind die gereimten Berichte vom Kriegsschauplatze, aus Prosazeitungen in schlechte Reime übertragen; sie haben fast gar keinen politischen Gehalt, aber auch selten einen historischen, da sie daheim am warmen Herde geschrieben sind, und interessieren nur als geistige Nahrung des Volks und durch die Art und Weise, wie sie die Aufmerksamkeit Deutschlands auf die Vorgänge in Ungarn stets rege zu halten verstehen. Hieher gehören auch die wenigen Lieder, deren Verfasser Augenzeugen der Kämpfe gegen die Türken waren; durch die lebhafte Färbung des Tons, durch die Unmittelbarkeit, die überall aus ihnen leuchtet, heben sie sich wohlthuend von den Reimzeitungen ab, die Goldkörner unter der Spreu. Im Anfange des Jahrhunderts überwiegen die beiden ersten Gattungen, gegen sein Ende steht, eine Folge der Ausbreitung der Zeitungen, die dritte Gattung der Zahl nach im Vordergrund.

Es ist von Interesse, den *Druckorten* der Türkenlieder im 16. Jahrhunderte nachzugehen. Wir können uns dabei auf Wellers Annalen beschränken. Sehen wir von dem einen Liede des Niklas Wolgemut ab (A I Nr. 1), das 1500 in Pforzheim gedruckt wurde,

so beginnen die Drucke von Türkenliedern erst mit dem Jahre 1529, der ersten Belagerung Wiens. *Nürnberg* übernimmt von allem Anfange die Führung und behält sie bis zur Mitte des Jahrhunderts. Fast alle Drucker Nürnbergs, deren Thätigkeit für das Volkslied im allgemeinen bekannt ist, befassen sich auch mit dem Drucke von Türkenliedern. Wir haben solche Drucke von Gutknecht 1529 (I 106) und 1530 (I 111); Peypus 1529 (I 107); Wachter 1530 (II 1113), 1535 (II 1114), 1540 (II 1118); Hergotin 1532 (I 126); Güldenmundt 1537 (I 147); Neuber 1551 (II 1125), 1566 (I 296); ohne Drucker 1600 (I 483) und 1615 (I 483). Im Jahre 1543 setzt *Augsburg* mit dem Drucke von Türkenliedern ein und wendet ihnen seit 1571 dauernde Aufmerksamkeit zu. Drucke aus Augsburg sind von Ramminger 1543 (I 111); Ulhart 1571 (I 321); ohne Drucker 1571 (I 322); Rögl 1587 (I 403); ohne Drucker 1595 (I 454); Manger 1594 (II 1161), 1595 (I 460), 1598 (I 465 und II 1172), 1600 (II 1176), 1601 (II 1181); Keppeler 1596 (II 1167); ohne Drucker 1596 (II 1170). Fast gleichzeitig mit dem stärkeren Hervortreten Augsburgs beginnt auch *Prag* mit dem Drucke von Türkenliedern;[1]) es sind Erzeugnisse der deutschen Drucker Peterle 1575 (I 343), 1576 (I 347), 1580 (I 362); ohne Drucker 1593 (II 1157); Tolotzqui (I 1057); ohne Drucker 1596 (II 1169); Schneider 1596 (I 493); Kolb 1601 (I 490) und Schuhmann, der von 1593 bis ungefähr 1608 Jahr für Jahr Türkenlieder erscheinen lässt. Mit dem Jahre 1583 fängt auch *Wien* an Türkenlieder zu drucken; als Drucker kennen wir David de Necker 1583 (I 379); Michael Apffel 1583 (I 379); Halbmeister 1592 (II 1155); Nassinger 1594 (I 447), 1597 (II 1171); Kolb 1594 (II 1158); Creutzer 1594 (II 1160); ohne Drucker 1594 (I 448); Formica 1595 (II 1166). Neben diesen tonangebenden Druckorten erscheinen nur vereinzelt auch andere Orte, die zum Theile Lieder fremden Ursprungs und Eigenthums nachdrucken. Es sind, der Zeit nach geordnet, die folgenden: Regensburg: Khol 1529 (I 168), Burger 1596 (I 462), 1600 (I 484); Wittenberg: ohne Drucker 1541 (I 152) und 1595 (I 459); Frankfurt a. M.: ohne Drucker 1558 (I 1056*a*), 1566 (I 297) und 1594 (I 440); Breslau: Scharffenberg 1566 (I 293), ohne Drucker 1594 (I 444); Basel: Apiarius 1580 (I 361); Straßburg:

[1]) Auf eine größere Zahl von Prager Türkenliedern, die auch Weller ganz unbekannt geblieben waren, hat mich nach Veröffentlichung meiner »Geschichte der deutschen Litteratur in Böhmen« Dr. Bolte in Berlin aufmerksam gemacht, dem ich auch an dieser Stelle für seine allzeit hilfsbereite Güte bestens danke.

Walde 1591 (II 1152); Amberg: Forster (I 442); Pressburg: Walo 1594 (II 1159); Lübeck: Ballhorn 1594 (I 443); Leipzig: ohne Drucker 1595 (I 455); Altenberg a. d. Iglau: Frey 1595 (II 1164); Hamburg: ohne Drucker 1596 (II 1168); Graz: Witmanstetter 1606 (II 1177).

Waldberg hat in seiner »Renaissance-Lyrik« den Beweis erbracht, dass das Volkslied des 16. Jahrhunderts sich auch im 17. Jahrhunderte, trotz des frischen Nachwuchses, lebendig erhalten hat. Hätten wir dafür auch keine unmittelbaren Beweise, wie sie uns in Wirklichkeit in den Liederbüchern des 17. Jahrhunderts vorliegen, so könnten wir diese Thatsache doch aus den zahlreichen Parodien auf Lieder des 16. Jahrhunderts erschließen, die uns im 17. Jahrhunderte, der gesegneten Zeit des Spottes, der Ironie und Polemik begegnen. Mit den Liedern des 16. Jahrhunderts möchte man nun glauben, hätten auch deren Töne sich in die Folgezeit mithinüber gerettet. Dem ist aber nicht so. Das 17. Jahrhundert hat seine eigene Töne und nichts weist darauf hin, dass ihm eine Erinnerung an die Töne der vorangegangenen Zeit geblieben wäre. Mit einer einzigen Ausnahme. Die Melodie des Liedes vom Grafen Serin (Zriny, gestorben 7. September 1566), dessen Tod Lorenz Wessel v. Essen besang, findet sich ununterbrochen während des ganzen 17. Jahrhunderts verwendet. In den Türkenliedern des 16. Jahrhunderts finden wir den Ton seit 1591 in Gebrauch; 25 Jahre also brauchte er, um sich zu allgemeiner Beliebtheit durchzuringen. Weller nennt ihn zu folgenden Liedern: 1591 (II 1152); 1593 (II 1157); 1594 (II 1158); 1596 (I 462, I 463; II 1170); 1598 (I 465); 1601 (II 1181). Dann folgt eine längere Pause, bis 1622 der Ton aufs neue in Übung kommt: 1622 (I 664); 1633 (I 875); 1634 (I 893); 1638 (II 1235); 1661 (II 1249). Es ist interessant, den Tönen der historischen Volkslieder nachzugehen und die Wandlung derselben zu beobachten. Es ergibt sich daraus folgende Thatsache: Das historische Volkslied des 16. Jahrhunderts benutzt mit Vorliebe die Töne älterer historischer Volkslieder, daneben, aber schon seltener, Töne der Kirchenlieder und nur ausnahmsweise die anderer Volkslieder. Ins 17. Jahrhundert retten sich dauernd außer dem Tone des Liedes vom Grafen Serin nur noch die Töne einiger Kirchenlieder des 16. Jahrhunderts, welche durch die Gesangbücher in den Kirchengemeinden sich lebendig erhielten, während sonst durchwegs neue Töne im historischen Volksliede vordringen. Sie tauchen mit dem Beginne des 17. Jahrhunderts auf und be-

herrschen seit ungefähr 1626 ausschließlich das Feld. Die Richtigkeit dieser Behauptung zeigt die folgende Zusammenstellung, die für das 16. Jahrhundert allerdings nur die Töne der Türkenlieder enthält, die aber fast alle gangbaren Töne dieser Zeit benützen, während bis zum Jahre 1633 alle Töne angeführt sind, die Weller in seinen Annalen beibringt. Auf die Frage, ob zwei verschieden benannte Töne dieselbe Grundmelodie haben, gehe ich hier principiell um so weniger ein, als solche Fragen in Böhmes musikhistorischen Werken zur vollsten Genüge beantwortet sind. Die Töne nenne ich nach der Zeit ihres Vorkommens:

1522 Wißpecken Ton (I 75), ca. 1530 (II 1112); 1532 (I 126).
1530 ca. Künig von Frankreich (I 111).
1530 ca. Bruder Veiten Ton (II 1113); 1537 (I 146); 1571 (I 322).
1530 ca. Bentzenauer (II 1113).
1530 ca. Dolner Melodei (I 112).
1530 ca. Pavier-Lied (I 114); 1532 (I 125).
1540 Aus tiefer Noth (II 1119); 1566 (I 293).
1542 Was wollen wir aber heben an (I 162); 1565 (I 291); 1566 (I 295).
1565 Es geht ein frischer Sommer (I 290).
1571 Ich stund an einem Morgen (I 323).
1583 Lindenschmied (I 379); 1594 (II 1159); 1595 (II 1166)
1586 Göde Michel (I 398).
1586 Blarers Melodei (I 398).
1594 Erhalt uns Herr (I 442).
1594 Es sind doch selig (I 443).
1594 Lied von Olmütz (I 448 und II 1158); 1595 (I 461).
1594 Störtzenbecher (II 1159 und II 1160); 1599 (II 1174).
1595 Pomey Pomey, jr Polen (II 1164 und II 1165).
1595 O Herre Gott (I 453).
1600 Pavierton (II 1179); 1614 (I 512).
1601 Melodey wie der Sündfluss (I 487).
1601 Fräulein aus Brittania (I 489).
1601 Kompt her zu mir, spricht Gottes Sohn (II 1183).
1602 Wilhelmus v. Nassawe (I 493); 1607 (I 503); 1617 (I 519); 1621 (II 1194); 1631 (II 1215).
1602 Warum betrübstu dich mein Hertz (I 495); 1626 (I 683 und I 694).
1605 Störtzenbecher (I 496); 1610 (I 509); 1618 (I 522).

1606 Ich ritt mich einsmals nach Braunschweig aus (I 498).
1606 Venus, du und dein Kind (I 499); 1621 (I 644).
1607 Lied von Olmütz (I 323 und II 1137).
1607 Zu Roma wohnt ein Grafe (I 500); 1621 (II 1198).
1610 Was wöllen wir aber heben an (I 506).
1610 Lindenschmied (I 506, I 510 und II 1187).
1610 Wiewol ich bin ein alter Greis (I 508); 1621 (I 615).
1610 Aus frischem, freien Muth (I 511).
1610 Ach wie mit großem hertzeleid (II 1187).
1614 Vom Himmel hoch (I 513).
1619 Mein trauren ach Gott ist ohn End (I 537 und II 1192).
1620 Die Sonn scheint auf den harten Frost (I 547 und I 557).
1620 Soldaten, die sind ehrenwert (I 564); 1621 (II 1196).
1620 Amor, Amor wie magstu doch (I 567).
1620 Wilhelm bin ich der Telle (I 566); 1622 (I 663); 1633 (I 883); 1659 (I 751).
1620 Wie schön leucht uns der Morgenstern (I 567); 1631 (I 726); 1632 (I 751).
1620 Wie man den armen Judas singt (II 1193).
1621 Mit Gott so wollen wir loben und ehrn (I 597).
1621 Mit lust vor wenig tagen (I 609).
1621 Wie man die Laupenschlacht singt (I 614).
1621 Von der Eidgenossenschaft will ichs heben an (I 615).
1621 Wolauf mit mir von hinnen (I 616).
1621 Es geht wohl gegen der Sommerzeit (I 616).
1621 Wir wollen hinab ins Böhmerland ziehen (I 651).
1621 Sing ich nit wol (II 1195).
1621 Wie man den König Lassla singt (II 1198).
1621 Ach höchster Gott ins Himmels Saal (II 1203).
1622 Behmunder Schlacht (I 654).
1622 Verleih uns Frieden gnädiglich (I 667).
1626 O Gott mein Herre (I 683).
1626 Hascha, mein Grädl, willst laufen? (I 685).
1626 Ich weiß mir gar ein werte Stadt (I 686).
1626 Ein Dama schön im Garten (I 688).
1627 Lied von Montauban (I 699 und 700); 1628 (I 701); 1633 (I 891).
1629 Auf meinen lieben Gott trau ich (II 1207).
1631 Der alte Greise, der zog gar leise (I 727).

1631 Wie man den Schecken singt (I 734).
1631 Wie man die Denemarkische Schlacht singt (I 744).
1631 Wie man den verlornen Pfalzgraf singt (I 753).
1632 Ach, Herr, mich armen Sünder (I 818).
1632 Kehr umb, mein Seel, und trauer nicht (I 822).
1632 Durch Adams Fall (I 836).
1632 Relation, Relation von Phyllis und von Coridon (I 858).
1633 Wir wölln nicht mehr in Frankreich ziehn (I 884).

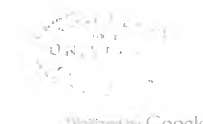
Enge Grenzen sind auch der *Verbreitung der Türkenlieder* gesetzt; sie stehen in dieser Hinsicht hinter den eigentlichen Volksliedern wesentlich zurück. Ihnen fehlt vor allem eins: die Lebensfähigkeit und das damit verbundene Zurechtsingen durch das Volk, ein wichtiges Merkmal sonst des Volksliedes. Nur einige geistliche Türkenlieder fristeten ihr Dasein von Gesangbuch zu Gesangbuch, aber nicht infolge ihres inneren Wertes, sondern nur infolge der Bequemlichkeit, die oft ohne besondere Wahl den Inhalt eines Gesangbuchs in die folgenden übergehen ließ. Für eine nachhaltige Wirkung der Türkenlieder war auch die Menge der sich jagenden Schlachtenberichte ein großes Hemmnis; neue Ereignisse tödteten die Erinnerung an die alten. Auch unter den Türkenliedern des 16. Jahrhunderts gibt es ja einige ganz vortreffliche, wie das Lied Paul Speltachers vom Sturm vor Lippa (L IV 592) und den Abzug vor Canischa 1601 (S II 41); aber sie waren, wenn auch nicht für den Augenblick, so doch für eine bestimmte Zeit berechnet, und eine spätere, mit anderen Gefühlen und Wünschen und Sorgen hatte für die Vergangenheit kein Verständnis mehr. Das zeigt sich auch in den Liederbüchern der Zeit, die den historischen Volksliedern gegenüber sich viel ablehnender verhalten, als den kirchlichen; die Bergreihen kennen nur den König Lassla; das reichhaltige Ambraser Liederbuch hat unter 260 Liedern nur fünf historische, das Liederbuch der Clara Hätzlerin gar keines. So überrascht es uns denn nicht, dass nur zwei Türkenliedern des 16. Jahrhunderts eine längere Dauer beschieden war; dem Liede vom König Ludwig (L III 403*a*), das sich in Drucken von 1526—1620 verfolgen lässt, und dem Liede des Lorenz Wessel von Essen auf den Tod Zrinys (A II, p. 406/7, Nr. 1137), das von 1566 bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts gedruckt wurde.

Die große Zahl geistlicher Türkenlieder im 16. Jahrhunderte legt die Frage nahe, inwiefern sich dieselben von Luther beeinflusst zeigen. Luther hat in drei Schriften seine Stellung zum Kampfe gegen die Türken gekennzeichnet: 1529 in der Schrift vom Kriege wider die Türken und in der Heerpredigt wider den Türken und 1541 in der Vermahnung zum Gebet wider den Türken. Aber seine Auffassung dieser, Deutschland immer näher rückenden Gefahr ist eine ziemlich engherzige; er beschränkt sich ausschließlich auf den theologischen Gesichtspunkt und sieht in dem Türken eine Gefahr, die den Glauben ebensosehr bedrohe, wie der Papst; Papst und Türke stehen ihm auf gleicher Stufe. Darin folgt ihm, der gesungen hatte: »Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort und steur' des Papsts und Türken Mord«, das Türkenlied während des ganzen 16. Jahrhunderts; noch 1595 heißt es in der »Erfurter Türkenglocke«: »Den Teufel, Bapst vnd Türcken stürtz«, ja ein Landsknechtlied von 1546 (K 21) hält den Papst sogar für ärger als den Türken. Das ist aber auch fast die einzige, auf Luther zurückführende Beeinflussung. Denn wenn Luther in dem Türken eine »Ruthe Gottes und eine Plage uber die Sunde, beide der Christen und Unchristen oder falschen Christen« (Werke, Erlanger Ausgabe xxxi, 102) sieht, so war das auch katholische Anschauung, nur dass die Katholiken das Vordringen der Türken für ein Strafgericht ausgaben, das Gott über den Frevel der kirchlichen Neuerung verhängt habe (Cosack, »Zur Geschichte der evangelischen ascetischen Literatur in Deutschland«, p. 165); ähnliche Äußerungen im Türkenliede des 16. Jahrhunderts geben also nur einer allgemein giltigen, öffentlichen Meinung Ausdruck. Sie finden sich schon 1529 bei Hans Sachs (L IV, p. 473 und 474) und noch 1602 (K 35), verschwinden aber fast vollkommen in späterer Zeit. Selbst die Empfehlung Luthers, gegen die Türkengefahr fleißig den 79. und 20. Psalm zu beten, hat nicht, wie man doch erwarten könnte, dahin gewirkt, dass diese beiden Psalmen zu Türkenliedern umgedichtet worden wären, trotzdem sich der 79. Psalm ganz trefflich zu diesem Zwecke eignete. Wir finden ihn zwar öfters und von namhaften Dichtern bearbeitet [1545 von Veit Dietrich (W III 611, 612) und Joh. Spangenberg (III 1122); 1546 anonym (III 1169), von Joh. Freder (III 233) und Just. Jonas (III 64); 1566 anonym (IV 668); 1567 v. Wolfgang Planck (IV 725); 1601 v. Corn. Becker (V 601)], aber es gibt Psalmen, die weit häufiger bearbeitet wurden, während der 20. Psalm mit nur vier Umdichtungen, die Wacker-

nagel nennt, zu den am seltensten bearbeiteten Psalmen überhaupt gehört.

Zeigt sich so das Türkenlied des 16. Jahrhunderts auf der einen Seite wenig beeinflusst durch Luther, geht es auf der anderen Seite weit über den engherzigen Standpunkt des Reformators hinaus, indem es in dem Türken eine große nationale und politische Gefahr für Deutschland erblickt und aus diesem Gesichtspunkte immer wieder auf die zerrütteten Verhältnisse Deutschlands in sittlicher, wie in politischer Rücksicht hinweist (1522 L III 364; 1529 K 17; ca. 1565 W IV 779; 1596 W V 44), zugleich aber auch positiv durch Hinweis auf die Mittel zur Bekämpfung solcher Verhältnisse zu wirken sucht (Au. 1846, p. 61 und namentlich in Prager Liedern von 1594 und 1596). Ununterbrochen wird Deutschland zum Kampfe gemahnt; die Deutschen sollen sich schämen, dass sie ihr gutes Lob, das sie lang in Ehren erhalten, jetzt untergehen lassen (Au. 1847, p. 31); sie mögen umsomehr darauf schauen, singt ein Lied von 1537, da sie eine große Zahl von Feinden besitzen, die ihnen Sieg und Ehre missgönnen. Schon jetzt brauche man die Deutschen nicht mehr zu großen Thaten wie einst, da die Obersten gute Deutsche waren (L IV 466). Bereits 1532 besorgt ein Lied, es werde die Zeit kommen, dass Deutschland, wenn es nicht seiner großen Aufgabe eingedenk bleibe, mit den Welschen in einen Wettstreit treten müsse (Au. 1847, p. 32), und wie sehr das Lied recht hatte, zeigt 1601 der Zug gegen Canischa, den Erzherzog Ferdinand mit einem italienischen Heere unternahm und der sich gleich feindlich gegen die Protestanten wie gegen das Deutschthum überhaupt wandte. Dass dabei der »Welschen Übermut« so gründlich gestraft wurde, war dem Türkenliede ein lange entbehrter Anlass zum Jubel (S II 41); waren doch seit langer Zeit die Deutschen nur dazu da, den Ungarn die Kastanien aus dem Feuer zu holen (L IV 592), was ein anderes Lied (Au. 1846, p. 61) zum Anlasse nimmt, die Ungarn zum Kampfe zu mahnen; man möge nicht vergessen, wieviele tausend Mann Ungarn gefressen habe.

Die thatkräftigste Hilfe erwartet das Türkenlied vom Kaiser und von Gott. Die Hoffnung auf den Kaiser ist freilich während des 16. Jahrhunderts immer wieder vergeblich. Schon der Türkenschrei von 1453 wendet sich an Kaiser, Fürsten und alle Stände des Reichs, eine Form, die 1529 wieder aufgenommen wird (L III 411). Karl V. wird 1526 (L III 408) der großen Ehren erinnert, die Gott



ihm gegeben und 1542 (W III 979) an die Prophezeiung gemahnt, dass er große Dinge zu vollenden berufen sei. Erschwinge dein Gefieder, ruft dem kaiserlichen Adler ein anderes Lied (L IV 439) zu, wirf auf des Reiches Fahnen und sammle ein großes Heer auserwählter Krieger. Kaiser, König und alle Fürsten sollen kleinliche Dinge schlafen lassen, heißt es 1542 (W III 982) und tönt es noch 1569 in einem Liede Huldr. Bretels wieder (W III 978): Haltet Friede und werdet einig. Aber das dringende Flehen ist umsonst. Wolfgang Planck richtet 1564 (W IV 726) an Maximilian II. die Mahnung gegen den Erbfeind zum Schutz der Christenheit zu ziehen; aber er kennt die Fruchtlosigkeit seiner Bitte; denn niemand ist, »der wehret und rett das Vaterland« (W IV 725). Wie eine furchtbare Anklage gegen Deutschland tönen dann die Lieder vom Tode des Grafen Zriny, und selbst aus Liedern, die nichts mit den Türken zu thun haben, klingt es wie eine letzte, große Mahnung an den Kaiser (Wolff 154):

> Wiltu, dass deine guldne Kron
> Ein ewig Ruhm und Lob soll hon,
> So rech den Grafen von Serein

und an einer andern Stelle (Wolff 144):

> Fürwahr der Grafe von Serein
> Für Gott wird ewer Kläger sein,
> Den ihr den Türken jämmerlich
> Habt morden lassen allzugleich
> Und habt ihm keine Hülff gethan.

So ist Hilfe nur von Gott zu erwarten, zu dem sich das Türkenlied, wie sonst auch das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts, in ein inniges, fast persönliches Verhältnis setzt. Wenn Luther 1541 Gott ermahnt (Werke, Erlanger Ausgabe xxxii 90): »Wache auff, lieber Herr Gott, und heilige deinen Namen, den sie schänden, und lasse dich nicht umb unserer Sünde willen also mit Füßen treten«, so wiederholt solchen Weckruf ähnlich ein Lied von 1542 (W III 982) und Joh. Kugelmann warnt 1540 (W III 974) Gott vor der Gefahr, er werde in Deutschland unbekannt und der Name Jesu nicht mehr genannt werden, wenn er der Christenheit nicht zuhilfe eile. Barthol. Ringwald bittet Gott (W IV 1485), er möge nach der eisernen Scheide greifen, darinnen das große Schwert steckt, mit dem Gott seine Herde in höchster Noth zu schützen pflege; Wolfgang Planck (W IV 726) erinnert Gott förmlich vorwurfsvoll

an die Opfer und Geschenke, die ihm alle Christen darbringen und Georg Spindler in Schlackenwerth ruft beinahe aufreizend zu Christus:

Lass dich sehn, das du bist der man,
Von dem wir schutz, sig und frid han.

Hans Sachs endlich bittet 1529 (L III 413) Gott, er möge dem Türken einen Ring in die Nase legen, ein frommer Wunsch, den David Gunther noch 1597 wiederholt (W V 513):

ein rinck jhm an die Nase leg'
und führ jhn wieder seinen weg.

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

Über die Verwertung der Lautgeschichte im englischen Sprachunterricht.

Von

Karl Luick.

Die Reformbewegung auf dem Gebiete des neusprachlichen Unterrichts verdient gewiss alle Anerkennung und Förderung. Die bessere Einsicht in das Wesen und Werden der Sprache, welche die neuere Sprachforschung gezeitigt hat, und namentlich ein von ihr getragenes Studium der natürlichen Spracherlernung lassen die Grundsätze der Reform als einzig richtig erscheinen. Mögen auch noch manche Einzelfragen der praktischen Durchführung strittig sein und erst durch die Erfahrung ihre endgiltige Erledigung finden: über die Richtigkeit der Principien kann kein Zweifel bestehen.

Indessen scheint mir doch, dass über ihrer Verfolgung beim Unterricht im Englischen ein nicht unwichtiger Punkt vernachlässigt wird, und ich habe die Gelegenheit dieser Festschrift, die ja hoffentlich einer großen Anzahl von Vertretern der neueren Richtung in die Hände kommen wird, mit Vergnügen ergriffen, um ihre Aufmerksamkeit auf diesen Punkt zu lenken. Die neue Methode fasst die Sprache vor allem als etwas Gesprochenes, erst in zweiter Linie als Geschriebenes, und das ist ganz richtig. Aber indem sie dem Laute zustrebt und ihn genau zu erfassen sucht, scheint sie mir der Schreibung, besser gesagt, dem Verhältnis zwischen Lautung und Schreibung, zu wenig gerecht zu werden, vielmehr diese als etwas Zufälliges, recht Willkürliches und jedenfalls höchst Unbequemes mit einer gewissen Geringschätzung zu behandeln. Die alte Methode gieng — nach dem Muster des Betriebes der todten Sprachen — gerade von der Schreibung aus und war eher geneigt — wieder nach jenem Muster — die »Aussprache«, d. h. die Lautung, als etwas außerhalb der eigentlichen Grammatik Stehendes

und daher Nebensächliches zu behandeln. Das ist verfehlt. Aber auch das umgekehrte Extrem erregt Bedenken. Die alte Methode hat das Verhältnis von Laut und Schreibung in ihrer Art durch eine Menge Regeln und Regelchen zu umspannen gesucht, wobei sie aber doch bloß den Thatbestand feststellte und rein empirisch formulierte. Die inneren Gründe für diese Regeln waren nur selten ersichtlich, sie belasteten schwer das Gedächtnis, und es ist begreiflich, dass die Vertreter der neueren Richtung sie über Bord warfen. Aber daraus folgt nicht, dass es keine besseren Regeln gebe, dass man auf jede Erklärung verzichten müsse.

Denn die heutige Schreibung ist durchaus nichts Willkürliches, Zufälliges, sondern ebenso ein Gewordenes wie die Sprache selbst, bei dem auch jede Einzelheit aus ganz bestimmten Gründen so und nicht anders geworden ist. Diesen Gründen nachzuspüren, ist Aufgabe der historischen Sprachforschung, und sie hat auch schon mancherlei aufgehellt. Die heutige Schreibung ist im wesentlichen im 15. und 16. Jahrhundert festgelegt worden, als die Buchdruckerkunst aus praktischen Gründen dazu drängte. Sie ist im großen und ganzen eine leidlich gute phonetische Wiedergabe der Laute des 15. Jahrhunderts und heute nur deshalb so unzweckmäßig und wirr, weil jene Laute eine Reihe von Veränderungen und Spaltungen durchgemacht haben, so dass im Vocalismus thatsächlich kein Stein auf dem anderen geblieben ist. In dem Verhältnis zwischen der heutigen Schreibung und der heutigen Lautung spiegelt sich also ein Stück Lautgeschichte und diese liefert uns die Erklärung für alle Absonderlichkeiten. Wenn an unseren Universitäten die künftigen Lehrer des Englischen historische Grammatik treiben, so hat dies den Zweck, das heute Bestehende als etwas Gewordenes erfassen und aus diesem Gesichtspunkte begreifen zu lernen, um es beim Unterricht im richtigen Lichte darstellen zu können. Da haben wir nun ein Stück historischer Grammatik, welches unmittelbar für die Erklärung heutiger Bestände in Betracht kommt; ich bin daher immer der Ansicht gewesen, dass diesem Stück in unseren Universitäts-Vorlesungen (und -Übungen) besondere Bedeutung zukommen sollte.

Thatsächlich ist freilich die neuenglische Lautgeschichte bis in die jüngste Zeit ziemlich vernachlässigt worden. Das hat nach beiden Seiten hin manchen Schaden angerichtet, sowohl beim Sprachhistoriker als auch beim praktischen Phonetiker. Eine Folge davon ist, dass wir noch keine auf wissenschaftlicher Grundlage

beruhende Aussprachelehre besitzen, die wirklich allen Ansprüchen gerecht würde. Eine solche müsste nicht bloß die Laute beschreiben und ihre Beziehungen zu den Schriftzeichen darlegen, sondern diese Beziehungen doch auch erklären. Und wenn sie darauf verzichtete, so müsste sie mindestens so formulieren, wie es den Ergebnissen der wissenschaftlichen Forschung entspricht. Die Behelfe nun, welche die letzten Jahre geliefert haben, sind meist gut in ihrem rein phonetischen Theile, sobald sie aber zur Darstellung der Schreibung übergehen, versagen sie. Westerns Englische Lautlehre ist in ihrem ersten Theil ein ganz vorzügliches Buch; aber die Beziehungen zwischen Laut und Schrift sind nur, ich möchte sagen inventarisiert, und weil der Verfasser dabei zwar einige feste Gesichtspunkte (wie Stellung in offener oder geschlossener Silbe) durchführt, im übrigen aber rein empirisch gruppiert, erscheint nicht selten getrennt, was seinem Wesen, d. h. seiner Entstehung nach, zusammengehört, und es fehlt an Übersichtlichkeit. So heißt es gleich im ersten Paragraphen dieser Abtheilung (§ 55), das Zeichen *a* laute in geschlossener Silbe [*aa*] in folgenden Fällen:

1. vor auslautendem *r* (auch am Ende einer Silbe, wenn die nächste Silbe nicht mit *r* anfängt) und vor *r* + Cons. (*far, art*).
2. vor *lf, lv* und *lm* (*calf, halve, balm*).
3. vor *th* (*path*).
4. vor *ss, sk, sp* und *st* (*ass, ask, asp, cast*).
5. vor *nce, nch* und *nt* (*chance, branch, grant*).
6. vor *ff* und *ft* (*staff, craft*).
7. vor *nd* in einigen französischen Wörtern (*demand*).

Von diesen Kategorien gehören zunächst 3., 4. und 6. einerseits, 5. und 7. andererseits historisch zusammen; in jenen geht der heutige Laut auf Längung des ursprünglichen *ă* vor stimmlosen Spiranten zurück (obwohl er nicht unmittelbar das Dehnungsergebnis selbst darstellt [vgl. Angl. XVI 466 ff] und obwohl er vor *th* früher durchgedrungen ist); in diesen ist er aus dem mittel- und früh-neuenglischen *au* erwachsen, das in romanischen Lehnwörtern das anglo-normannische *au* vor Nasalen (für centralfranzösisches *a*) ersetzte. Wer von sprachhistorischer Basis ausgeht, wird daher an Stelle dieser fünf Abtheilungen nur zwei ansetzen. Ebenso wird er in 2. zusammenfassend formulieren: vor *l* + Labial. Denn thatsächlich ist die Entwicklung, deren Ergebnis hier zutage

tritt, an diese Folge gebunden (vgl. Angl. XVI 466ff), obwohl Fälle mit *lb* und *lp* nicht vorhanden sind. Die erstere Folge ist sowohl im heimischen als im romanischen Sprachgut (abgesehen von ganz gelehrten Wörtern) lautgesetzlich unmöglich. Dass kein Fall mit der Gruppe *lp* vorliegt, ist Zufall: die wenigen ursprünglich vorhandenen Fälle (wie me. *halp* »half«) sind ausgestorben, so dass diese Gruppe nur in jungen Entlehnungen (wie in *alp*) oder sonst besonderen Fällen vorliegt (wie in *scalp*, wo *l* und *p* ursprünglich durch einen Vocal getrennt waren, vgl. Skeat s. v.). Solche scheinbare Ausnahmen wird man in einer Anmerkung mit kurzer Begründung ihrer Sonderstellung erwähnen. Auch in Westerns erster Kategorie ist zusammenzufassen und zu sagen: vor *r*, das derselben Silbe angehört. Dieser Zusatz ist übrigens überflüssig, da ja schon in der gemeinsamen Überschrift dieser Abtheilungen gesagt wurde, dass es sich um geschlossene Silben handelt. So wird denn der Sprachhistoriker folgendermaßen formulieren: *a* lautet in geschlossener Silbe [*aa*]

1. vor *r*;
2. vor stimmlosen Spiranten (also vor *ss, sk, st, sp, ff, ft, th*);
3. vor *l* + Labial (also vor *lf, lv, lm*);
4. vor *n* + Cons. in romanischen Lehnwörtern.

Nun frage ich: ist diese auf wissenschaftlicher Grundlage ruhende Formulierung nicht auch vom rein praktischen Standpunkt aus vorzuziehen? Ist sie nicht viel übersichtlicher und nicht auch deshalb leichter zu behalten, weil in ihr zugleich die Gründe dieser besonderen Lautung schon angedeutet sind? Und wie hier geht es auch in anderen Fällen: das wissenschaftlich Richtige ist gewöhnlich auch das Praktischere, mindestens in höherem Sinn. Interne Betrachtung ohne historische Ausblicke führt zu willkürlicher Formulierung, die der inneren Berechtigung entbehrt und daher auch ihren praktischen Zweck nicht erreicht. Historische und beschreibende Grammatik sind nicht zu trennen, ohne dass jede von ihnen Schaden leidet (vgl. Schröer, Neuere Sprachen I 373ff.).

Ähnliche Einwände sind gegen die übrigen Darstellungen, die wir besitzen, vorzubringen. Auch Trautmanns Eintheilung (Die Sprachlaute etc.) ist empirisch und wird daher öfter unwissenschaftlich. In dem speciellen Capitel, das wir oben behandelt haben, (S. 146ff.) sind z. B. Fälle wie *path* und *grass* auseinandergerissen, letzteren aber die Wörter mit *a* vor *n* + Cons. angereiht, u. zw.

ohne jede Einschränkung, so dass man danach in *hand, land* denselben Laut wie in *demand* und *grass* sprechen müsste. Das einzige Werk, das sich über das rein Beschreibende zu erheben sucht, sind Vietors so wohl bewährte Elemente der Phonetik. Es ist rühmend hervorzuheben, dass er (in den Anmerkungen) emsig der Vorgeschichte der heutigen Laute nachspürt und dabei ihre Beziehungen zur Schrift wenigstens in ihren Grundzügen berührt. Umso auffälliger ist freilich, dass er bei der eigentlichen Darstellung dieser Beziehungen auf eine wirkliche Formulierung gänzlich verzichtet: die Belege werden, nach den folgenden Consonanten geordnet, einfach aufgezählt, das Material ist förmlich atomisiert. Die oben behandelten Fälle, wo *a* den Lautwert [*ā*] hat, sind in nicht weniger als zwanzig Abtheilungen untergebracht (3. Aufl. S. 95 f.).

Nun wird man vielleicht einwenden, dass der hier in Betracht kommende Zweig der historischen Grammatik noch zu wenig behandelt sei und sein unfertiger Zustand eine Verwertung für Lehrzwecke noch unthunlich erscheinen lasse. Indessen, wie es auch früher gewesen sein mag, das ist heute gewiss nicht mehr der Fall. In den letzten Jahren ist doch mancherlei geschehen und ich meine, jetzt wäre es an der Zeit, an eine allseitig auf wissenschaftlicher Grundlage ruhende Aussprachelehre zu denken. Vielleicht ist es mir einmal vergönnt, selbst zu versuchen, dieser Forderung nachzukommen.

Doch kehren wir zurück zur Schule. Für sie ist der eben besprochene Mangel von großer Bedeutung. Sie muss ja die Beziehungen zwischen Laut und Schrift ausführlich behandeln, um eine sichere Beherrschung der Orthographie zu erzielen. Sie bedarf guter Regeln über diese Beziehungen, d. h. nach dem eben Ausgeführten solcher, welche wissenschaftlich begründet sind. Ferner aber sind diese Regeln meines Erachtens nicht als solche zu geben, sondern auch ihre Gründe soweit als möglich vorzuführen, d. h. also, die Erklärungen des Verhältnisses zwischen Lautung und Schreibung, welche die neuenglische Lautgeschichte liefert, innerhalb gewisser Grenzen unmittelbar im Unterricht zu verwerten. Man kann ja in den Jahren, in denen unsere Mittelschüler Englisch lernen, dem mechanischen Gedächtnis noch manches zumuthen; aber eine Erleichterung wird gewiss willkommen sein. Wo nun für das scheinbar Zufällige oder gar Regellose eine einfache Erklärung vorhanden ist, wird man das Gedächtnis durch Mittheilung derselben nicht mehrbelasten, sondern im Gegentheil erleichtern. Man wird damit auch

dem Schüler eine Anregung geben, die ihn zum Nachdenken führt und ihm vielleicht die Sache interessanter macht. Es ist im Auge zu behalten, dass das Englische ja erst in vorgerückteren Jahren gelernt wird. Wenn der Schüler gleichzeitig im naturwissenschaftlichen Unterrichte, etwa dem der Physik, angeleitet wird, überall dem wie und warum nachzuspüren, warum sollte man nicht auch im Sprachunterrichte, innerhalb gewisser leicht abzusehender Grenzen, zu ähnlicher Auffassung anregen? Bei der Unterweisung in der Geschichte soll in den Oberclassen der ursächliche Zusammenhang der Ereignisse mehr hervortreten; und in einem Theile des Sprachunterrichtes, wo die Frage nach dem Zusammenhange sich förmlich aufdrängt, sollte ihm kein Wort gewidmet werden? Dass z. B. der Laut [*ēi*] durch das Zeichen *a* ausgedrückt wird, muss dem Schüler zunächst doch höchst unvernünftig erscheinen. Auch die Formulierung: [*ēi*] = *a* in offener Silbe, ändert an diesem Eindrucke nicht viel. Oder wenn er sich später einprägen soll, dass das Wort, das er [*wvn*] zu sprechen gelernt hat, nicht, wie zu erwarten wäre, *wun* sondern *won* zu schreiben ist, so wird ihm dies, als einfache Thatsache mitgetheilt, die reine Willkür scheinen. Sagt man ihm aber, wie all das gekommen ist — und das lässt sich mit wenigen Worten thun — so wird er die Thatsachen begreifen und sie nicht nur leichter behalten, sondern vielleicht auch an Stelle des Unlustgefühls, das alles Unverständliche und Unregelmäßige wenigstens in aufgeweckten Köpfen hervorruft, eine Befriedigung darüber empfinden, auch hier die Gründe zu durchschauen. Wie sehr aber das Hinleiten zu solcher Einsicht allgemein bildend wirkt, bedarf keines besonderen Hinweises.

Im folgenden möchte ich nun skizzieren, wie ich mir die Beziehungen zwischen Laut und Schrift im Sinne der eben ausgesprochenen Forderungen in der Schule behandelt denke. Ich habe dabei natürlich den Unterricht nach der neuen Methode vor Augen, der ja vom Laute ausgeht und zunächst sich mindestens theilweise der Lautschrift bedient, um erst im Anschluss daran die herkömmliche Orthographie und ihr Verhältnis zum Laute zu behandeln. Manchen meiner Leser werde ich vielleicht nicht viel Neues bieten, weil sie es bereits so oder ähnlich halten, wie ich vorschlage. Das möge sie nicht verdrießen, sondern vielmehr anregen, die Art ihres Vorgehens und ihre Erfahrungen mitzutheilen. Ich bemerke, dass ich keineswegs Vollständigkeit anstrebe und anstreben kann, sondern nur die wichtigsten Punkte auseinandersetzen will, u. zw. auf dem

Gebiete des Vocalismus, der ja die meisten Schwierigkeiten bietet. Innerhalb dessen, was ich berühre, gehe ich aber so weit als irgend möglich: ich beziehe also auch schwierigere Erklärungen mit ein, deren Verwertung im Unterricht eben noch denkbar ist. Im Durchschnitt wird man in der Praxis hinter diesen Grenzen, vielleicht ziemlich weit, zurückbleiben müssen. Ich betone das von vornherein aufs nachdrücklichste, um dem Einwand zu begegnen, dass durch ein solches Vorgehen der Lehrstoff bedeutend vermehrt wird. Ich denke mir überhaupt diese Erklärungen, von den Grundzügen abgesehen, nicht als Lernstoff oder noch deutlicher gesagt als Prüfstoff gegeben. Wie man naheliegende Etymologien mittheilt oder wohl auch die Gesetze der zweiten Lautverschiebung aus den vorgekommenen Fällen ableitet, so soll man meines Erachtens solche über die Grundzüge hinausgehende Erklärungen geben. Bei den Begabten und Aufgeweckten werden sie ohneweiters haften und fruchtbar werden, bei anderen vielleicht spurlos, aber gewiss auch schadlos vorübergleiten.

Zunächst wird mit wenigen Worten zu erklären sein, wieso es überhaupt kommt, dass im Englischen eine so große Kluft zwischen Laut und Schrift besteht: dass also diese, die naturgemäß conservativ ist, einen früher geltenden Lautstand darstellt. Der Hinweis, dass auch im Deutschen manchmal die Schrift eine Lautung andeutet, die heute nicht mehr gilt (z. B. *ie, ei* wie in *tief greifen*; *-er, -el, -en* wie in *besser, Mittel, reißen* u. dgl.), lässt das Seltsame eines solchen Zustandes in milderem Lichte erscheinen. Hierauf wird die Analyse eines beliebigen Wortmaterials ergeben, dass oft mehrere Laute durch dasselbe Zeichen wiedergegeben werden und dies am häufigsten sich zeigt bei den fünf einfachen Vocalzeichen. Diese Beziehungen zwischen Laut und Schrift sind als die am öftesten wiederkehrenden zuerst ins Auge zu fassen. Die Zusammenstellung der Fälle wird ergeben, dass bei jedem Vocalzeichen vor allem zwei Lautungen hervortreten, eine wenn sie in offener Silbe oder vor Consonant + stummem *e*, die andere, wenn sie in geschlossener Silbe stehen, wie etwa in *baker, cake* gegenüber *hat*; *spider, time* gegenüber *bit* etc. (Die Begriffe »offene« und »geschlossene« Silbe sind ja leicht durch Beispiele aus dem Deutschen zu gewinnen.) Dass die zwei Gruppen der ersten Kategorie wesentlich identisch sind, da das stumme *e* früher einmal gesprochen wurde und die Scheidung jener zwei Lautungen in diese Zeit zurückreicht, das wird man dem Schüler gewiss klar

machen können. Nun theile man mit, dass die Vocalzeichen zur Zeit als die Schreibung fixiert wurde, noch thatsächlich die Lautwerte hatten, die wir ihnen (mit den meisten anderen Sprachen) beilegen, und die oben gewonnene Scheidung nur eine solche von Länge und Kürze war. Auch wir im Deutschen sprechen ja in offener Silbe Länge, in geschlossener Kürze, und auch bei uns sind Länge und Kürze, namentlich bei *e* und *o*, durch die Klangfarbe verschieden: das Englische hat nur diese Verschiedenheit bedeutend gesteigert, indem die Längen sich stärker von ihrem ursprünglichen Lautwerte entfernten. Die heutigen [*ēi, æ*] haben sich also allmählich aus ursprünglichem *ā, a* entwickelt, und darum werden sie noch heute durch *a* wiedergegeben. (Nur bei *u* waren die ursprünglichen Lautwerte verschieden, nämlich *ü* und *ŭ*, wovon sich der erstere durch französischen Einfluss erklärt.) So werden also Kategorien der älteren Aussprachelehre gewonnen, die richtig und beizubehalten sind, weil sie der historischen Entwicklung entsprechen; aber man sieht, in wie ganz anderem Lichte sie nun erscheinen.

Die Erkenntnis, dass die Paare [*ēi*] und [*æ*], [*ī*] und [*e*] u. s. w. ursprünglich nur quantitativ unterschieden waren, macht nicht nur die Schreibung verständlich, sondern wird auch späterhin manches Auffällige erklären. Ein Vocalwechsel in Wörtern desselben Stammes wie in [*nēitšə*] und [*nætšərəl*], [*kraim*] und [*kriminəl*] ist ursprünglich nichts anderes als ein Wechsel von Länge und Kürze gewesen. Dasselbe gilt für Schwankungen wie [*pēitrən*] und [*pætrən*]. Ferner wird verständlich, warum die Laute [*ēi*], [*ī*], [*ai*] u. s. w., die ja gewöhnlich nur in ursprünglich offener Silbe stehen, gelegentlich doch auch in geschlossener auftreten, wie in *mind, wild, old, most, haste* u. s. w. Wir haben hier den Einfluss gewisser Consonantenverbindungen vor uns, welche auf ursprüngliche Kürze ebenso dehnend gewirkt haben, wie ähnliche Folgen im Deutschen (vgl. *Bart, Schwert*). So werden diese »Ausnahmen« verständlich.

Im Anschluss an das bisher Entwickelte sind passend die diphthongischen Schreibungen zu besprechen, die ja meist wirklich ursprüngliche Diphthonge darstellen, die im Laufe der Sprachentwicklung mit den ursprünglichen Längen zusammengefallen sind. Man wird nicht sofort alle vorführen brauchen, sondern zunächst nur die am häufigsten vorkommenden. Hier mögen gleich alle zusammengestellt werden. Es wird also darzulegen sein, dass [*ēi*] auch oft durch *ai, ay, ei, ey*, [*ī*] durch *ee, ea* und

(im Inlaute) durch *ie*, [ōu] durch *oa*, *ow*, [i̯ū] durch *eu*, *ew* ausgedrückt wird, Beziehungen, die sich leicht erklären lassen. In *ee*, *ea*, *ie* und *oa* haben wir nur eine besondere Bezeichnung der Vocallänge vor uns (vgl. deutsches *ee* in *Beet*). sodass also diese Schreibungen dem sonstigen *ē*, *ō* gleichwertig sind. Dagegen wurden *ai (ay)* und *ow* ursprünglich diphthongisch gesprochen, wie [*ai*], [*ou*], und sind erst ziemlich spät zu dem Monophthong geworden, der ihre erste Componente bildete: so fielen sie mit *ā* und *ō* zusammen. Das *ei (ey)* nahm sehr früh die Lautung des *ai* an (wie im Deutschen) und theilte dessen Schicksal. Ebenso war *eu (ew)* ursprünglich ein Diphthong, der später durch Annäherung der beiden Componenten zu dem Laut *ü* wurde, mit dem schon bestehenden *ü* (der Lautung des »langen« *u*) zusammenfiel und wie dieses zum heutigen [i̯ū] wurde. Ein Theil der *eu*, *ew* (der aus me. *ęu*, wie in *few*, *dew*) wurde allerdings direct, d. h. ohne die Zwischenstufe *ü*, zu [i̯u], (*ęu* > *eu* > *iu̯* > *i̯u*); indessen kann man dies füglich bei Seite lassen.

Ein entsprechendes Verhältnis zeigt sich bei der Wiedergabe des [ɔ] durch *au (aw)*. Auch hier galt ursprünglich der durch die Schriftzeichen angedeutete Diphthong, der später vereinfacht wurde, u. zw. in derselben Weise wie bei *eu (ew)*: durch Annäherung der beiden Componenten. Nur fiel das Ergebnis nicht mit einem schon bestehenden Laute zusammen. Die Parallele zu diesem Vorgange im Französischen (*autre*) liegt nahe. Zwei andere diphthongische Schreibungen sind dagegen wirklich als Diphthonge erhalten: *oi* und *ou*. Endlich ist hier als Seitenstück des früher besprochenen Verhältnisses von [ī] zu *ee*, das von [ū] zu *oo* anzufügen.

Ganz im allgemeinen ist darauf hinzuweisen, dass *i* und *y*, *u* und *w* als zweite Theile von Diphthongen (im ganzen) gleichwertig sind und ihre Vertheilung auf einer alten Schreiberregel aus der Zeit vor der Buchdruckerkunst beruht: *i* und *u* im Inlaut, *y* und *w* im Auslaut. Sie hatte zunächst einen rein praktischen Grund: den der größeren Deutlichkeit. Später wurde sie mechanisch weiter befolgt, obwohl ihr unmittelbarer Grund nach der Erfindung des Druckes wegfiel. Nach demselben Gesichtspunkte wechselt auch einfaches *y* mit *ie*: daraus erklären sich rein graphische Veränderungen ohne lautlichen Untergrund, wie *cry* gegenüber *cries* und dergleichen.

Die fortschreitende Analyse des gelernten Wortmaterials wird weiterhin ergeben, dass der Laut [ɔ] und sämmtliche Diphthonge

und Triphthonge auf [ə], nämlich [ɔə], [uə], [eə], [iə], [aiə], [i̯uə] durch die Schreibung Vocal + *r* wiedergegeben werden *(her, sir, fur, nor, more, poor, care, here, fire, pure).* Dass hier wieder die Schrift die Vorstufe der heutigen Lautung darstellt, lässt sich auf manchen deutschen Gebieten sehr einfach durch ganz entsprechende heimische Erscheinungen veranschaulichen. In der Umgangssprache ist ja vielfach auch im Deutschen, wenigstens im Süden, nachvocalisches *r* zu *ə* aufgelöst. Ebenso zeigen sich da manchmal Beeinflussungen des Vocals durch dieses aus *r* entstandene *ə* (z. B. offenes *e, o* an Stelle von geschlossenem in *wehren, Mohr*): im Englischen sind sie nur eben viel weiter gegangen. Dass nun auch in diesen Fällen mit *r* zunächst die früher ermittelte Scheidung zwischen Länge und Kürze gegolten hat, wird sich aus der zumeist deutlich erkennbaren Ähnlichkeit mit den früher besprochenen Lautwerten der fünf Vocalzeichen ergeben. Nur ist bei den Kürzen die Angleichung an das *ə* stärker gewesen, als bei den Längen. Daran ist die Entsprechung [*ā*] — *ar* (wie in *far, dark*) anzuknüpfen, als der Fall, wo diese Angleichung zwar auch zu einem einheitlichen Laute geführt hat, aber so, dass das *ə* aus *r* ganz aufgesaugt wurde. Der bayrisch-österreichische Dialekt liefert dazu ein gutes Seitenstück: das »helle« *a* (aus verschiedenen Quellen) absorbiert folgendes *r* vollständig (wie z. B. in *wa* »wäre«). Auf die Weise sind wieder zwei Kategorien der älteren Ausssprachelehre, die »*r*-Laute«, gewonnen, die richtig sind, weil sie dem historischen Verlaufe der Entwicklung entsprechen.

An diese so durchgreifende Beeinflussung der Vocale durch einen benachbarten Consonanten lassen sich passend einige andere nur weniger tiefgehende Fälle solcher Beeinflussung anknüpfen. Der Laut [*ʌ*] wird *u* geschrieben, weil er ursprünglich thatsächlich *u* war. Der Vorgang, der sich hier vollzog, bestand wesentlich in Entrundung. In der Umgebung von Consonanten, welche selbst Lippenrundung haben, oder durch sie in ihrer Klangwirkung unterstützt werden, ist aber die ursprüngliche Rundung des Lautes festgehalten worden, nämlich nach Labialen, namentlich vor *l*; daher noch heute [*u*] in *put, bull, full* u. s. w. Der Laut [*æ*] wird durch *a* ausgedrückt, weil er aus ursprünglichem *a* entstanden ist. Dieses alte *a* ist nun unter stark labialem Einflusse, durch vorausgehendes *w* und *wh,* zu *ɔ̆* gerundet worden: daher *was, what, war* u. s. w. So wird verständlich, was die ältere Grammatik als »Ausnahmen« von den Ausspracheregeln einfach zu lernen aufgab.

Etwas weiter geht die Beeinflussung des ursprünglichen *a* und *o* durch folgendes *l*. Die Beziehung zwischen [ɔ̄] und *au, aw* (*fraud, law*) wurde schon erklärt. Wenn nun die Folge [ɔl] durch *al* (+ Cons.) dargestellt wird (*all, bald* u. s. w.), so ist dies nur eine abgekürzte Schreibweise; denn auch hier hat einmal der Diphthong gegolten, aus dem sonst [ɔ̄] hervorgegangen ist, nämlich *au*. Das *l* hat, wenn es derselben Silbe wie *a* angehörte, vor sich ein *u* entwickelt (ein Vorgang, zu dem sich in süddeutschen Dialekten Seitenstücke finden), aber dieses *u* kam im allgemeinen nicht mehr zur Darstellung, weil die Schreibung schon zu sehr fixiert war. In einigen Fällen haben wir immerhin heute noch Schwanken (*caldron* und *cauldron*). Ebenso erklärt sich die Schreibung *roll, colt* für [*rōul, kōult*]. Vielleicht wird aber diese Darstellung, die genau dem historischen Vorgange entspricht, für die Schule etwas zu weitläufig erscheinen. Dann kann man sich damit begnügen, die Lautung [ɔ̄] einfach der labialisierenden Wirkung des *l* zuzuschreiben, obwohl die Änderung der Quantität unerklärt bleibt und die historisch völlig parallele Beziehung von [*ōul*] zu *ol* (+ Cons.) sich nicht anschließen lässt. Man könnte sie an Fälle wie *old*, die oben S. 88 genannt wurden, anreihen. Diese Zusammenfassung ist vom wissenschaftlichen Standpunkte aus allerdings unrichtig, weil hier zwei ganz verschiedene Vorgänge nur im Endergebnis sich decken (die Länge in *old* beruht ja auf schon altenglischer Dehnung vor *-ld*, die in *roll, colt* auf der *u*-Entfaltung vor *l* im 15. Jahrhundert); indessen wird man derartige kleine Zugeständnisse an rein praktische Erwägungen vielleicht machen dürfen.

Noch verwickelter werden diese Verhältnisse, sobald das *l* ausfällt, weil dann zum Theile eine andere Vocalisation gilt; vgl. [*tɔ̄k*] — *talk* gegenüber [*āmz*] — *alms*. Auch hier ist alles durchaus gesetzmäßig zugegangen (vgl. Angl. XVI 466 ff.), aber die Vorgänge sind zu mannigfaltig, um in der Schule dargestellt zu werden. Hier wird man sich mit der Constatierung des Thatsächlichen begnügen müssen, aber wenigstens die Regel so formulieren sollen, wie es die historische Forschung lehrt. Also: In der Folge *al* + Cons. (besser: *a* + *l*, das derselben Silbe angehört) ist das *l* erhalten im Auslaut und vor Dentalen, ausgefallen vor Gutturalen und Labialen (vgl. *all, bald, salt, false* — *talk, alms, half, halves*); der Vocal lautet im allgemeinen [ɔ̄], nur vor Labialen [*ā*]. In der Folge *ol* + Cons. (besser *o* + *l*, das derselben Silbe angehört)

gilt für die Erhaltung des *l* dieselbe Regel, nur sind zufällig keine Fälle mit Labial und nur wenige mit Guttural erhalten *(toll, bold, bolt — folk)*; der Vocal lautet überall [*ōu*].

Mit diesen Fällen haben wir bereits den Übergang zu consonantischen Einflüssen gewonnen, die nicht nur die Qualität, sondern auch die Quantität der Vocale verändert haben. Hieher gehört ferner die Sonderlautung des *a* in *grass, cast, ask, clasp, staff, craft, path*, der sich die des *o* in *cross, cost, off, often, broth* ihrem Wesen, d. h. ihrer Entstehung nach als genaue Parallele zur Seite stellt. Dass sie noch nicht überall gleichmäßig durchgedrungen sind, beweist nichts gegen ihre Zusammengehörigkeit. Das ursprüngliche *ă* und *ŏ* ist vor stimmloser Spirans, die derselben Silbe angehört, gelängt worden, aber weil dieser Vorgang sich erst in jüngerer Zeit (im 17. Jahrhundert) vollzog, ist das Ergebnis nicht mit den alten Längungen (oben S. 87) zusammengefallen. Das ursprüngliche *ă* befand sich, als der Vorgang eintrat, wohl schon auf der Stufe [*æ*]; sein Ergebnis war daher zunächst [*ǣ*], das noch heute vielfach außerhalb Südenglands zu hören ist, in diesem Gebiete aber zu Beginn dieses Jahrhunderts zu [*ā*] übergieng. So erklären sich die Schwankungen in der Aussprache dieser Wörter.

Sehr verwickelt ist die Vorgeschichte des [*ā*] für *a* vor gedecktem Nasal in romanischen Wörtern, wie *demand, grant, lance* u. s. w. (vgl. Angl. XVI 479 ff.). Doch wird es nützlich sein, mitzutheilen, dass dieses [*ā*] infolge einer besonderen Entwicklung aus ursprünglichem *au* hervorgegangen ist, das in einigen, namentlich selteneren Wörtern noch heute geschrieben ist, wie in *launch*. So erklärt sich dieses Schwanken und ferner, dass in einigen Wörtern wie *haunt, vaunt* neben [*ā*] auch die Lautung [*ɔ̄*] zu hören ist: sie ist durch die Schrift veranlasst worden, weil eben sonst *au* gemeiniglich [*ɔ̄*] lautet.

Damit sind wir schon ziemlich tief in den Bereich der sogenannten »Ausnahmen« von den Ausspracheregeln eingedrungen und haben wohl die wichtigsten erledigt. Auch einiges Speciellere lässt sich ganz gut erklären. Nicht selten wird [*ʋ*] durch *o* anstatt durch *u* wiedergegeben wie in *won, son, tongue, among, front, comfort* u. s w.; doch ist das fast immer nur bei folgendem *n, m* oder *v* der Fall. Wir haben hier eine mittelalterliche Schreibergewohnheit vor uns, die vorwiegend aus praktischen Rücksichten erwachsen ist. Das *u* wurde, wie uns die alten Handschriften zeigen, kaum von *n* unterschieden (wie sie ja noch heute beim Schreiben leicht

ineinander fließen). Das *m* hatte nur einen Strich mehr als *u* oder *n*, das *i* einen weniger, und man setzte noch nicht regelmäßig einen Punkt oder Strich darüber. Dazu kam, dass *v* noch durchaus durch *u* wiedergegeben wurde. Die Zeichenfolgen *un*, *um* und *uu* (= *uv*) waren daher sehr leicht zu verlesen; *un* z. B. konnte irrthümlich als *nu* oder *im* oder *mi* gefasst werden u. s. w. So schrieb man in diesen Fällen gern *on*, *om*, *ou*. Der Ursprung der *o*-Schreibung liegt allerdings zunächst in anderen Verhältnissen, aber sie wurde sehr bald als bequemes Mittel, in gewissen Fällen die Schrift deutlicher zu machen, aufgegriffen und durchgeführt.

Aus ganz ähnlichen Gründen wird [*liv*, *giv*] in sehr irreführender Weise durch *live*, *give* wiedergegeben. Diese Wörter waren ursprünglich zweisilbig und wurden nach dem früher Gesagten *liue*, *giue* geschrieben. Als dann das *e* verstummte, hätte es nahegelegen, es auch in der Schreibung zu unterdrücken, um nicht dadurch Länge des *i* anzudeuten. Man behielt es aber trotzdem bei, weil man gewohnt war, das Zeichen *u* nur vor, nicht aber nach einem Vocal consonantisch (= *v*) zu fassen. Die Schreibung *liu*, *giu* hätte den Diphthong *iu* nahegelegt und eine Verwechslung des ersteren Wortes mit *liu* = *lieu* wäre nicht ausgeschlossen gewesen.

Beide eben behandelten Gewohnheiten sehen wir dann vereinigt in *love*, *above*, *glove*.

Einfach ist auch die Schreibung *clerk*, *sergeant* für zu erwartendes **clark*, **sargeant* zu erklären. Viele der heutigen [*ā*] aus der ursprünglichen und in der Schrift noch heute erhaltenen Folge *ar* gehen auf noch älteres *er* zurück. Das ist durch die Vergleichung von *far*, *star* mit dem deutschen *fern*, *Stern* leicht zu veranschaulichen. In derselben Weise ist nun das *er* in diesen französischen Lehnwörtern durch *ar* zum heutigen [*a*] geworden, die Schreibung hingegen trotz einigen Schwankens schließlich auf der Stufe *er* stehen geblieben, weil man sich scheute, von der französischen Orthographie abzuweichen. In anderen Fällen hat der Kampf zwischen den Schreibungen *er* und *ar* zu einem freilich sehr unglücklichen Compromiss geführt: in *heart*, *hearth*, *hearken*, während die Lautung ganz normal zu [*ā*] wurde. Bei dem ersten Worte mag auch das Bestreben mitgewirkt haben, es von dem gleichlautenden *hart* »Hirsch« wenigstens in der Schrift zu scheiden.

Rein graphische Neigungen sind auch an der Verwirrung bei den Zeichen *ou* und *ow* Schuld, von denen jedes bald [*au*], bald

[*ōu*] lautet (vgl. *out, house, drought* und *soul, though*; *cow, powder* und *low, blown, growth*). Ursprünglich kam dieser letztere Laut (bzw. seine Vorstufe) dem *ow*, der erstere dem *ou* zu. Aber da sonst *u* und *w* als zweite Glieder von Diphthongen gleichwertig waren und ihr Gebrauch sich allmählich nach rein äußerlichen Rücksichten regelte — man liebte es, im Inlaute *u*, im Auslaute *w* zu schreiben (vgl. oben S. 89) — so gieng die ursprüngliche, der Lautung entsprechende Scheidung auch hier verloren. Heute wird im Auslaute immer *ow* geschrieben und die Mehrzahl der Fälle lautet auch [*ōu*], während im Inlaute *ou* noch vorwiegend [*au*], *ow* vorwiegend [*ōu*] bedeutet.

Auf mangelhafter Entwicklung der Schreibung beruhen ferner die Ausnahmen *receive, deceive* u. s. w. Ursprünglich bestanden Doppelformen: *receive* und *rece(a)ve.* Bei der Fixierung der Orthographie wurde erstere festgehalten, offenbar weil sie die Oberhand zu haben schien. Thatsächlich gelangte jedoch die letztere zum Siege. Aber man war bereits zu conservativ, um eine Änderung in der Schreibung eintreten zu lassen. Ebenso hat von den ursprünglichen Doppelformen *eye* und *ye* (»Auge«) die Schrift gerade diejenige festgehalten, die in der gesprochenen Sprache ausstarb.

Eine Reihe von Fällen, wo einfacher kurzer Vocal in der Schreibung durch einen Digraphen wiedergegeben erscheint, erklären sich als Verkürzung der früheren Lautwerte dieser Digraphen. In *good, hood* u. s. w. war allerdings der heutige normale Lautwert des *oo,* nämlich [*ū*], schon zur Zeit der Kürzung erreicht. Das sich ergebende [*ŭ*] hat zum Theil sogar noch den Übergang des alten *ŭ* zu [*v*] mitgemacht: in *blood, flood.* Dagegen ist das [*ĕ*] in *bread, threat, death* u. s. w. erwachsen, als das *ea* noch den Lautwert *ē* hatte, von dem bereits früher gehandelt wurde. Vor *r* + Cons. ist diese Kürzung beinahe durchgeführt (nur *beard* hat Länge bewahrt), und das sich ergebende [*ĕ*] hat die gewöhnliche Beeinflussung durch *r* erfahren, d. h. es ist mit diesem zu [*ə̄*] geworden (*earl, learn, earth* u. s. w.). Wieder wurde die Schrift diesen Wandlungen nicht gerecht, obwohl es leicht gewesen wäre, das *a* zu unterdrücken. In diesem Zusammenhange wird es sehr nützlich sein, den ursprünglichen Lautwert des *ou,* nämlich [*ū*] mitzutheilen, der sich an Fällen wie *doubt* ja leicht aus dem Französischen erklären lässt. Secundäre Verkürzung ergab [*ŭ*], das dann mit den anderen *ŭ* zu [*v*] wurde in Fällen wie *cousin, country, nourish, trouble* u. s. w. Vor *r* + Cons. wurde jenes [*ū*] durchaus, auch in heimischen

Wörtern zu einem *o*-Laute, der heute als [ɔ̄] erscheint: *court, course, source, mourn* u. s. w. (vgl. Angl. XVI 455 ff.).

Besondere Erscheinungen zeigen sich in Wörtern, welche im Satze mehr oder minder häufig ihren Eigenton verlieren. In solcher Stellung haben sie eine reducierte Lautung, die für sich zu behandeln ist. Aber auch wenn sie betont sind, zeigen einige von ihnen eine gewisse Reduction: sie haben den Laut, der ursprüngliche Kürze repräsentiert, obwohl die Schreibung auf ursprüngliche Länge deutet. Es sind dies *have, are, were* (letzteres in der Aussprache [*wə*]), in denen thatsächlich das einstige *ā, ē* zu *ă, ĕ* gekürzt worden ist. Ebenso tritt die secundäre Längung vor stimmlosen Spiranten, sowie die *l*-Beeinflussung hier nicht auf; daher [*æ*] in *hast, shall, shalt.*

Doch genug! Oder etwa schon zu viel? Die so denken, möchte ich nochmals an das oben S. 87 Gesagte erinnern. Wie weit man gehen kann und soll, ist eine praktische Frage, deren Entscheidung gar sehr von den besonderen Verhältnissen abhängt. Die Hauptsache ist, dass überhaupt dieser Weg eingeschlagen werde. Ich fürchte freilich auf den Einwand zu stoßen, dass Wissenschaft nicht in die Schule gehöre. Aber es handelt sich hier gar nicht um Wissenschaft als Selbstzweck, sondern nur als Mittel. Es sollen einige ihrer Ergebnisse dazu verwertet werden, das Erlernen der englischen Orthographie zu erleichtern; dass sich dabei auch andere wohlthätige Folgen einstellen werden, ist ein, allerdings recht willkommener, Nebenerfolg. Kein Lehrer des Englischen wird Bedenken tragen, zur Entlastung des Gedächtnisses beim Einprägen neuer Wörter deren Etymologien vorzutragen, wenn sie sich dadurch mit bekannten Wörtern des Deutschen oder Französischen (oder in gewissen Schulen des Lateinischen) verknüpfen lassen. In den »Instructionen« zu unseren österreichischen Lehrplänen wird dies dem Lehrer ausdrücklich empfohlen. Ist das nicht auch Wissenschaft in der Schule? Gerade die neue Methode hat ziemlich viel Phonetik in die Schule gebracht: kann man da nicht denselben Einwand erheben? Man lasse sich nicht von Schlagwörtern beeinflussen! Was ich verlange, ist eigentlich nur die nothwendige Consequenz der Einführung der neuen Methode. Muss nicht gerade dem Schüler, der phonetisch geschult worden ist, der gelernt hat, auf die Laute genau zu achten und sie scharf zu scheiden, der große Abstand zwischen Laut und Schrift umso mehr auffallen, viel mehr als dem, der nach der alten Methode

unterrichtet wurde? Ist man nicht geradezu verpflichtet, ihm einigermaßen klar zu machen, wieso denn vernünftige Menschen dazugekommen sind, etwas anscheinend höchst Unvernünftiges zu üben? Unterlässt man dies, so bleibt auch bei der neuen Methode, und gerade infolge ihrer Eigenart in verstärktem Maße, ein Theil des Unterrichtes öde und abstoßend, wie man es der alten Methode so oft vorgeworfen hat. Thut man es aber, so wird nicht nur dieser Makel beseitigt, sondern man trägt auch dazu bei, dem Schüler eine bessere Vorstellung von dem streng Gesetzmäßigen im Leben der Sprache zu geben und damit manchen schiefen Auffassungen und falschen Begriffen, die in gebildeten Laienkreisen so häufig sind, entgegenzuarbeiten.

Ich bin nicht in der Lage, meine Vorschläge selbst praktisch zu erproben. Dass dieses Verfahren im Universitäts-Unterrichte sich mir bewährt hat (u. zw. auch bei solchen Studierenden, die bloß praktisch englisch lernen wollten), beweist ja nicht ohne weiters seine Anwendbarkeit in der Mittelschule. So kann ich allerdings nicht die gewichtige Stimme der Erfahrung für mich ins Treffen führen. Aber das eine kann ich doch sagen, dass ich selbst in der Schule durch einen Lehrer ins Englische eingeführt worden bin, der die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung reichlich zur Erklärung der sprachlichen Thatsachen heranzog, wenn auch zumeist auf anderen Gebieten als dem der Aussprachelehre. Wie anregend das wirkte, auch auf solche, die der Sache nicht sonderliches Interesse entgegenbrachten, steht mir noch in lebhafter Erinnerung. Ich selbst habe damals die erste Anregung zur näheren Beschäftigung mit dem Englischen erhalten. Darum bin ich überzeugt, dass meine Forderung auch in der Mittelschule sehr wohl zu erfüllen sein wird.

Altenglisch *ƀr* aus *mr.*

Von

A. Pogatscher.

Im Keltischen gibt es ein Lautgesetz, wonach in den ursprünglichen Verbindungen eines Nasals mit dem homorganen stimmhaften Verschlusslaute *mb, nd, ŋg* der zweite Consonant dem ersten assimiliert wird, woraus *mm, nn, ŋŋ* entsteht; z. B. altir. *camm,* korn. *cam,* gegenüber griech. σκαμβός »krumm«; vgl. Brugmann, »Grundriss« I^2 694.

Der Übergang von *mb* zu *m(m)* hat vereinzelte Spuren auch im Altenglischen hinterlassen. Falls Bradley, »Academy«, 1891, October, p. 385 mit seiner Zurückführung von nordh. *celmertmonn* auf ein lat. **collimbertus* für *collibertus* das Richtige trifft, setzt dieses Wort Vereinfachung von *mb* zu *m* voraus für eine Zeit, die vor dem altenglischen *i*-Umlaute von *o* zu *e* und vor der Synkope nach langer Tonsilbe liegt.

Ein Wort, welches bisher allen Erklärungsversuchen widerstanden hat, ist ae. *culufre.* Schon Grimm hat es mit lat. *columba* zusammengestellt; ebenso Skeat; in meinen »Lehnworten«, § 161, lehnte ich diesen Ansatz aus lautlichen Gründen ab; ebenso Murray im NED. s. v. *culver,* für den außerdem der volksthümliche Charakter des Wortes gegen Entlehnung spricht; neuerdings nimmt Kluge, »Grundr.«^{2}, I 337 ein lat. **colubra* statt *columba* an. Ich glaube jetzt dieses vielbehandelte Wort befriedigend deuten zu können. Geht man von dem thatsächlich belegten lat. *columbulus* aus und setzt daneben das Femininum **columbula,* so konnte dieses nach lateinisch-romanischen Lautgesetzen in der Zeit der Römerherrschaft in Brittanien **columb'la* und mit Dissimilation des *l* in tonloser Stellung **columbra* ergeben; nach seinem Übergange in keltischen Mund erfuhr dieses Wort den oben dargelegten Wandel von *mb* zu *m(m),* woraus etwa **columra* entstand; und dieses lateinisch-

keltische **columra* wurde schließlich von den Angelsachsen entlehnt und erhielt bei diesen die Form **colubre* (der Vocal der Endung ist gleichgiltig) *culufre* durch Übergang von ae. *mr* in *br*, den ich im folgenden durch einige weitere Beispiele als gesetzmäßig erweisen zu können hoffe. Diese Entwicklung widerlegt zugleich Murrays Ansicht von dem höheren Alter der kürzeren Form *culfre;* die Form mit mittlerem *u*, welches auf das tonige ae. *o* assimilierend eingewirkt hat, ist die ältere, aus welcher die jüngere *culfre* durch Synkope entstanden ist, gerade wie aus älterem *seolufre(s)* späteres *seolfre(s)*. Ebenso unbegründet ist Murrays Bedenken gegen fremden Ursprung des Wortes. Ich erinnere an die weite Verbreitung, welche gleichfalls entlehntes *columba* in den keltischen Dialecten hat (vgl. Loth, »Les mots latins dans les langues brittoniques«, p. 151) und an die germanische Sippe von *Turteltaube*.

Da die Germanen nach dem 3. Jahrhunderte eine reichliche auf den Hausbau bezügliche Terminologie aus dem Lateinischen entlehnt haben, ist es einigermaßen auffällig, dass lat. *camera* im Altenglischen bisher nicht nachgewiesen ist, während es auf dem Festlande ganz geläufig ist. Andererseits entbehrt ae. *cafor-tún* einer gesicherten Etymologie. Durch Annahme eines altenglischen Lautwandels von *mr* zu *br* finden diese beiden Schwierigkeiten eine einheitliche Lösung. Auch Vorkommen und Bedeutung von *cafor-tún* sind lehrreich. Nirgends erscheint dieses Wort, soweit ich sehe, in Originalwerken, wo rein germanische Verhältnisse dargestellt werden, nirgends in der Dichtung, mit selbstverständlicher Ausnahme der Psalmen; es ist ein Wort der Glossen und der Übersetzungsliteratur und vertritt als solches zumeist lat. *atrium;* man sehe besonders die zahlreichen Stellen mit *atrium* in den glossierten oder übertragenen Psalmen bei Grein, »Sprachschatz«, p. 154; Sweet, »OET.«, p. 636; außerdem gibt es *vestibulum* und *mesaulos* wieder: also lauter Wörter, welche Begriffe bezeichnen, die dem germanischen Hausbau fremd sind; ist aber die Sache, nämlich der verschiedene Wohnräume verbindende Vorraum, der mannigfaltige Formen vom schmalen Gange bis zur geräumigen Halle darstellen konnte, fremd, so wird wohl auch das Wort *cafor-tún*, als dessen Grundbedeutung am besten »Gemächerhof« angesetzt werden kann, in seinem ersten Theile entlehnt sein. Für die Zeit der Entlehnung lässt sich durch folgende Erwägung ein Anhalt gewinnen. Die keltischen Dialecte haben lat. *camera* nicht über-

nommen. Allerdings verzeichnet Kluge[5] s. v. *Kammer* ein »altirisches« *camra;* aber dieses Wort ist, wie mich Prof. Zimmer freundlich belehrt, weder alt- noch mittelirisch und kann überhaupt seiner Form nach gar kein echtes altes Lehnwort sein, da selbst in solchen gelehrten Lehnwörtern aus älterer Zeit, welche gewisse ins 5. bis 7. Jahrhundert fallende consonantische Lautgesetze nicht mitgemacht haben, doch wenigstens die auslautenden Vocale abgefallen sind, was in *camra* nicht geschehen ist. Dieses Wort stammt vielmehr aus dem irischen Mönchslatein und lässt sich in der Literatur seit dem 16. Jahrhunderte mit der Bedeutung »Dunghaufe«, »Misthaufe« aus *camera privata* = *latrina, secessus, cloaca* belegen. Auf der anderen Seite ist frühe Entlehnung von *camera* auf dem Festlande gut verbürgt und stimmt vortrefflich zur ganzen westgermanischen Bauterminologie. Unser Wort ist also wohl seit dem 4. Jahrhunderte germanisches Sprachgut. Dass auch auf dem Boden von England Veranlassung zum Fortleben dieses Wortes vorhanden war, darf als sicher gelten. Es sei hier nur kurz an die erst vor wenigen Jahren von der »Society of Antiquaries« mit großem Erfolge unternommene Freilegung der Überreste von Calleva erinnert, bei welcher man in der Insula VIII, wie ich einer Notiz der »Frankf. Zeit.« (abgedruckt in der »Bohemia« vom 1. Mai 1894) entnehme, ein besonders gut erhaltenes Haus mit Atrium aufgedeckt hat, von dem ein Modell abgenommen ist.

Die Annahme eines Überganges von ae. *mr* in *br* ermöglicht es ferner, ein drittes, ebenso gewöhnliches wie dunkles Wort aufzuhellen, nämlich ae. *ǽfre*. Von den bisherigen Erklärungsversuchen sind zwei, von Cosijn und Hempl herrührende, bei Bradley im NED. s. v. *ever* verzeichnet, die diesen Forscher jedoch offenbar nicht befriedigt haben, da er die Etymologie noch immer als zweifelhaft ansieht. Nicht erwähnt sind dort zwei Deutungsversuche Kluges: *á in féore?* im Glossar des Ags. Lesebuches in beiden Auflagen (1888 und 1897), was nahezu mit der Erklärung Cosijns zusammenfällt, und der Ansatz in der vierten Auflage des Wörterbuches (1889) s. v. *immer:* ae. *ǽfre* aus **ǽ-mre* gleich ahd. *io-mêr,* der jedoch in der fünften Auflage nicht wiederholt, also wohl aufgegeben ist. Diese letzte Erklärung scheint mir jetzt vollkommen sicher. Im ersten Gliede steckt *i*-Umlaut, der sich etwa nach got. *ni aiw* »niemals« durch eine Grundform **aiwin* erklären lässt; vgl. isl. *ǽ* »immer«; im zweiten Gliede wurde infolge zunehmender Tonlosigkeit der Vocal bis zu völligem Schwunde ge-

schwächt, wodurch die Lautfolge *mr* > *br* enstand; Schwund des Vocales im zweiten Gliede der Composition setzen auch die Etymologien von Cosijn und Hempl voraus. Ein besonderer Vorzug dieser Erklärung vor allen anderen liegt in der etymologischen Identität von ae. *ǽfre* und ahd. *iomêr*. Bradley erscheint die Richtigkeit von Cosijns Ansatz got. **aiw fairhwau* bestätigt durch das auslautende *-a* in nordh. *ǽfra;* allein hier liegt nichts Zwingendes; denn wenn jenes *-a* überhaupt mehr als eine orthographische Variante von *-e* sein sollte, kann es auch anders erklärt werden; es könnte nämlich jenes ae. *á* darin stecken, welches Kluge, »Engl. Stud.«, 20, 333 in ae. *sóna* und *áwa* nachgewiesen hat und das vielleicht auch in ae. *ʒéna* und *ʒíeta* auftritt, besonders weil daneben die Simplicia *ʒén* und *ʒíet* bestehen und sogar häufiger gebraucht werden. Gegen Cosijns und Kluges Etymologie spricht außerdem das Bedenken, dass stimmloses *f* kaum zu *b* geworden wäre, welches für *(n)ǽfre* gut bezeugt ist; vgl. Sievers, § 192, Anm. 2.

Dem nhd. *Klee*, ahd. *klê(o)*, stehen in den übrigen germanischen Sprachen zahlreiche, zuletzt von Murray im NED. s v. *clover* verzeichnete Formen gegenüber, die sich von der deutschen durch das Vorhandensein einer zweiten Silbe *-ver* scharf abheben. Ganz eigenartig erscheint hier die Thatsache, dass die Formen auf ihrem heutigen Verbreitungsgebiete ursprünglich vielfach nicht heimisch sind. So hat schon Hildebrand im DWB. s. v. *Klee* die Vermuthung ausgesprochen, dass die skandinavischen Wörter dän. *klever klöver*, norweg. *klöver klyver*, schwed. *klöfver* entlehnt seien, und ihre Quelle ist ohne Zweifel im ndd. *klever* zu suchen. Ebenso ist nach Franck, p. 453 das ohnedies erst im älteren Neuniederländischen auftretende heutige *klaver* aus der Fremde geholt. Endlich ist im Mittel- und früheren Neuenglischen bis 1600 die Form *clover* noch sehr selten und hat die früher übliche *claver* erst gegen 1700 endgiltig verdrängt. Wir haben es hier offenbar mit einer wandernden Culturpflanze zu thun, worauf auch ihre spätere Geschichte (vgl. Hildebrand ib.) weist. Die von anderen schon mehrmals ausgesprochene Behauptung, in ae. *clǽfre* stecke eine Zusammensetzung, aufgreifend möchte ich nun die Vermuthung wagen, dieses Wort bestehe aus jenen Theilen, die im Deutschen und Skandinavischen als getrennte Namen dieser Pflanze vorkommen, stelle also eine der bekannten tautologischen Compositionen dar. Der Wechsel von *á* mit *ǽ* in ae. *cláfre clǽfre* deutet wahrscheinlich auf einen alten *os/es*-Stamm: germ. **klaiwaz *klaiwiz* woraus ae. **clā- *clǣ-*. Die Herkunft von

isl. *smári* ist mir unbekannt; vielleicht hängt es mit gr. σμηρέα σμηρία σμῆρις »eine Pflanze, ein Strauch; nach Hesychios eine Art κισσός« zusammen. Darf man nun eine germ. Grundform **smǣran* (die genaue Form des Wurzelvocals ist hier völlig belanglos) ansetzen, so kann aus dieser der zweite Theil von ae. *clǽfre*, das wie isl. *smári* nach der *n*-Declination flectiert, leicht gewonnen werden. Für den Schwund des anlautenden *s-* in **smǣran* liegen zwei Möglichkeiten vor: entweder mag in bekannter Weise schon seit jeher eine *s*-lose Form, germ. **mǣran* neben **smǣran*, bestanden haben (vgl. gr. μηρίς »eine Pflanze« ?), oder eine solche kann im zweiten Gliede der Composition durch Assimilation aus *zm* entstanden sein. Die weitere Entwicklung zu *clǽfre* ist dann jener von *ǽfre* ganz gleichartig und gleichzeitig.

Wenn nun dieser Deutungsversuch vielleicht das Richtige trifft, so müssen, da der Wandel von *mr* zu *br* nur auf dem Boden Englands sich vollzieht, alle außerenglischen Formen auf *-ver* mittelbar oder unmittelbar aus dem englischen Worte entlehnt sein. Dieses ist auch durch die Mannigfaltigkeit seines Wurzelvocals zur Erklärung der übrigen besonders geeignet: *clover claver* und theoretisch möglich me. **clęvere*, da die Kürzung, wie gerade unser *clover, ever* u. a. zeigen, auch unterbleiben konnte, und diese dritte Form mag im ndd. *clever* fortleben. Übrigens haben wir uns die Entlehnung, die natürlich nicht für jedes Gebiet unmittelbar an England anknüpft, auf dem nicht-skandinavischen Boden wohl genauer als Kreuzung mit dem durch ahd. *klê(o)* vertretenen ursprünglich einheimischen Simplex zu denken; die erweiterte Form mochte anfänglich nur einer bestimmten Species zukommen.

Das ae. *hæfern*, »cancer, nepa, concha«, deutet Kluge, »Engl. Stud.«, 20, 335 als ein Compositum: *hæf-ern*, »Meer-haus«, eine Bezeichnung, die sich wie unser »Schneckenhaus« eigentlich nur auf das Haus des Muschelthieres beziehe. Eine ähnliche Erklärung, wenigstens des zweiten Gliedes, findet sich schon bei Bosworth-Toller, p. 145 s. v. *cancer-hæbern : hæbern = hæb-ærn* »a place, dwelling place«. Gegen Kluges Etymologie kann ich lautlich nicht leicht einen zwingenden Einwand erheben; aber die Formen mit *a* an zwei voneinander unabhängigen Stellen: *habern hafern* Ep. Erf. 684 und *hafaern* Erf. 258 bleiben dann auffällig. Es ist jedoch noch eine andere Deutung möglich, die an isl. *humarr*, »Hummer«, anknüpft. Das mit diesem urverwandte gr. κάμμαρος bietet in der Wurzel ein α, welches entweder mit dem *u* in *humarr* auf idg. *ₑ(m)*,

oder, falls man .das griechische Wort mit Recht zur idg. Wurzel *kama* »wölben« stellt, auch auf idg. *a* zurückgehen kann. In diesem letzteren Falle entspräche dem κάμαρος ein germ. **hamaraz;* aber auch ohne Stütze durch das Griechische ist der Ansatz einer solchen germanischen Form verstattet. Das ae. *hæfern* nun kann als Ableitung aus der aufgestellten germanischen Form gedeutet werden. Das später erscheinende *hræfn* beruht wohl auf volksetymologischer Umdeutung.

Unsicher ist, ob ae. *læfr,* »Metallblättchen«, zu dem etymologisch nicht durchsichtigen afrz. *lambre* »lambris, revêtement de diverses matières dont on couvrait les murs, les parquets« (Godefroy s. v.) gehört und unseren Lautwandel birgt. Jedenfalls ist Schlutters Erklärung der Glosse *brattea: ʒylden læfr* WW 148, 12 als »goldene Läuber« (»Anglia« 19, 115), wie so manches andere, was er in seinen jüngsten Aufsätzen vorträgt, abzulehnen.

Lautlich möglich, aber doch recht unsicher ist Entstehung von ae. *cealfre,* das ich in meinen »Lehnworten« § 15, 314 nach Sievers, § 192, 2 aus lat. *calvaria* abgeleitet hatte, aus einem in den Glossen belegten lat. *calmaria.* Hier gibt es allerlei Schwierigkeiten; man weiß nicht, wie *cealfre* sich lautlich zu *calwer cealre* verhält: während einerseits für spätere Zeit die Schreibung *f* für *w* sich durch andere Belege erweisen ließe, könnte andererseits die rein lautliche Fortsetzung von *cealfre* in me. *calver* (s. Murray NED.) fortleben; aber dann liegt die Bedeutungs-Entwicklung völlig im Dunkeln.

Natürlich nichts zu schaffen hat mit unserem Lautwandel der Name *Nimrod,* trotzdem im Altenglischen eine sehr täuschende Form desselben gebräuchlich ist: *Nefrod* »Boeth.« Fox 162, 17; *Nebrond* »Sal.« 213; *Nebrođ* Aelfrics »Interrog. Sig.«, »Anglia« 7, 40 Z. 379, Hs. B; ein *Nebrođ* hat kürzlich Cosijn, »Beitr.« 19, 450 für die altenglische Genesis erschlossen. Daneben begegnet *Membrađ* »Oros.« 74, 9; *Nembrođ* »Interrog. Sig.« in der Mehrzahl der Hss. »Anglia« 7, 40 Z. 379; ebenso Wulfstan 105, 3 u. s. w. Die Form *Nebrođ* findet sich schon in der Septuaginta als Νεβρώδ. Zur Umbildung von *mr* in *br* hätte diesem Worte vor allem der populäre Charakter gefehlt.

Fragen wir nun, wann der Lautwandel von *mr* zu *br* etwa wirksam war, so ergeben sich vorab zwei Termini: nach rückwärts der Vollzug der keltischen Assimilation von *mb* zu *m(m),* nach vorwärts das erste Auftreten hieher gehöriger Wörter in den

Schriftquellen. Über den Übergang von kelt. *mb* in *m(m)*, der in allen keltischen Dialecten in gleicher Weise eingetreten ist, sagt Prof. H. Zimmer in ausführlicheren brieflichen Mittheilungen an mich, für die ich ihm auch hier aufrichtigen Dank sage, dass er auf Grundlage irisch-gälischen und brittischen Namenmateriales schon für die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts als ziemlich gesichert angesehen werden dürfe. Hiebei bleibt vielleicht, wie ich hinzusetzen möchte, da es an weiter zurückreichendem zuverlässigen Materiale fehlt, ein gewisser zeitlicher Spielraum nach rückwärts frei, doch wohl nicht ein allzulanger. Im 5. Jahrhunderte dürfte *mb* noch bestanden haben nach Ausweis von ae. *Embéne* aus *Ambiani* und vielleicht auch noch von ae. *Ambresburȝ* Chron. F 995 ne. *Amesbury* in Wilts, das nach Loth, p. 164 auf lat. *Ambrosius* zurückgeht; doch ist für diesen letzten Namen denkbar, dass das Altenglische, selbst wenn der keltische Wandel von *mb* zu *m(m)* zur Zeit der Aufnahme dieses Namens schon vollzogen gewesen wäre, hier vielleicht aus eigenem Antriebe zwischen *m* und *r* im 5. Jahrhunderte noch ein *b* eingeschoben haben könnte.

Sodann gewähren die Lautformen einzelner der obigen Wörter selbst einigen Aufschluss. In den Formen *habern hafern* Ep. Erf. 684, *hafaern* Erf. 258 und dem in späterer Zeit gewöhnlich gebräuchlichen *cafor- ceafor-* steht *a* völlig lautgerecht vor dem jüngeren Vertreter des einstigen Nasals. Daneben erscheinen aber auch Formen mit *æ: hæbrn hæbern* Corp. 379, 1370 und so später gewöhnlich *hæfern; ceber- caeber-* Ep. Erf. 1058, *caebr-* Corp. 2094, wo *æ* durch die Übereinstimmung der Glossare gut bezeugt ist. Das *æ* vor ursprünglichem *m* muss *i*-Umlaut enthalten; es sind daher westgermanische Doppelformen anzusetzen: **kamaru* **kamiru* Fem. (od. vielleicht besser als Masc. Neutr.?); **hamarana-* **hamirana-*, worin die Suffixe *-ara- : -ira-* (vgl. ae. *omer*, Corp. 1810: *emer* Ep. Erf. 909, *emaer* Leiden 208) und *-ana- : -ina-* (vgl. got. *akran* ae. *æcern : * ndd. *ecker* aus **akrina-*) contaminiert erscheinen. Vielleicht bestehen verwandtschaftliche Beziehungen zwischen diesem contaminierten *-irana-* etc. und dem von Kluge als diminutiv bezeichneten Suffixe in got. *widuwairna*, ahd. *diorna* (ob auch ae. *ácweorna?)*, über das man freilich wegen seiner spärlichen Verwendung wenig unterrichtet ist.

Aus den vorstehenden Ansätzen folgt, dass der Übergang von ae. *mr* in *ƀr* zwischen der Zeit der maßgebenden Stadien des altenglischen *i*-Umlautes von *a* zu *æ* und jener der Quellen der

ältesten Glossare liegt, somit wohl mehr in den Jahrzehnten vor als nach 600. Die Synkope nach kurzer Silbe kann nicht zur Datierung verwendet werden, wohl aber wird umgekehrt eine der zahlreichen, sich durch eine lange Periode des Altenglischen hinziehenden Erscheinungen dieser Synkope zeitlich fixiert.

Der altenglische Name des Gebietes der Nordkymren, *Cumbraland*, woneben einmal *Cumerland* (Chron. 1000 in den Hss. CDF) auftritt, fügt sich scheinbar nicht unserem Lautgesetze, nach welchem *Cuƀraland* zu erwarten wäre. Der erste Theil dieser Composition *Cumbra-* stellt selbst ein Compositum dar: **Combrŏges* (vgl. *Allobrŏges*): »*brogae* Galli agrum dicunt« Zeuss-Ebel, 207, Anm., aus einer Scholie zu Juvenal; hieraus kymrisch Sing. *Cymro*, Pl. *Cymry* »Walliser«, ein ursprünglich alle Kymren bezeichnender, von den Angelsachsen aber auf die Nordkymren eingeschränkter Name. Die altenglische Form *Cumbra-* hat in ihrem Schlusstheile ein intervocalisches *g* verloren, und da dieser Schwund nicht nach ae. Lautgesetzen erklärt werden kann, muss er der keltischen Vorstufe zugehören, die sich hierin mit kymr. *Cymry* deckt. Nun theilt mir Prof. Zimmer mit, dass er zögern möchte, den Schwund des intervocalischen *g* im Nordbrittanischen vor Ende des 7. Jahrhunderts anzusetzen. Unser Wort kann also nicht wohl vor dieser Zeit ins Altenglische übergetreten sein und hätte daher den Wandel von *mr* zu *ƀr* selbst in dem Falle nicht mehr mitmachen können, wenn das keltische Substrat *mr* überliefert hätte, was nicht völlig sicher ist. Hierüber belehrt mich mein liebenswürdiger Gewährsmann für das Keltische: »Da im Brittanischen alle ursprünglich auslautenden Silben, selbst wenn sie lang sind und von Consonanten gedeckt, schon im Altkymrischen geschwunden sind, mit Ausnahme der Einsilbler wie *rī* aus *rīx*, *brŏ* aus *brŏx*, und »Welschmann« noch heute *Cymro* lautet, so scheint, dass das Compositum jünger ist als der Verlust der auslautenden Silben oder dass seine Beziehung zu *bro* so stark gefühlt wurde, dass der auslautende Vocal nicht verloren gieng. Dann wäre auch denkbar, dass das Gefühl der Zusammengehörigkeit von *bro* : *combró* auf die Erhaltung des *mb*, resp. zeitweilige Restituierung des *b* eingewirkt habe.« Das *mb* der ae. Form kann also auf eine analogisch beeinflusste brittanische Form zurückgehen; freilich könnte es auch altenglischen Ursprungs sein, da die phonetische Tendenz der Einfügung eines Übergangslautes zwischen *m* und *r* wie vor, so wohl auch nach der Zeit des Wandels zu *ƀr* wirksam blieb. Die ae. Form *Cumerland* endlich,

in welcher der genitivische Charakter des Namens, wie in dem gleichzeitigen *Cumberland* bereits verwischt ist, entsprang wahrscheinlich vereinzelter jüngerer Neuentlehnung, die keine bleibende Folge hatte.

Es erübrigt nun noch, mit einigen Worten der Spärlichkeit des hier vorgelegten Materiales zu gedenken. Im Laufe der Zeit werden sich vielleicht noch einige neue Fälle beibringen lassen; ein paar mir zu unsicher erscheinende halte ich vorläufig zurück. Aber erheblich wird und kann ihre Zahl nicht sein, weil in Wörtern germanischen Ursprungs die Gruppe *mr* entweder schon in früherer Zeit durch Einschub eines *b*, wie in ae. *timber*, beseitigt oder in flectierten Formen, wie ae. *ȝéomres dimra* u. s. w., durch Analogie gegen Veränderung geschützt war. Daher kann unser *ƀr* nur secundär in isolierten Wörtern durch germanische Zusammenrückung ursprünglich getrennter *m* und *r* oder durch keltischen Ausfall von *b* aus der Gruppe *mbr* erscheinen. Diese engumschriebenen Bedingungen sind dem Auftreten eines *mr* innerhalb eines nur kurz währenden Zeitraumes überaus ungünstig.

Die phonetische Entstehung dieses neuen *ƀ* aus *m* hat man sich wohl ebenso zu denken wie die des gemeinkeltischen *v* aus *m*: zur Öffnung des Nasencanales gesellt sich allmählich Lippenöffnung, welche jene schließlich völlig ablösen kann. Dabei bleibt der Laut stimmhaft und war im Altenglischen gewiss einige Zeit lang nasaliert, was in der Schrift freilich ebensowenig zum Ausdrucke gekommen ist, wie die Nasalität verschiedener altenglischer Vocale. In keltischen Dialecten ist diese Nasalität noch vielfach entweder im *v* selbst bewahrt oder auf den vorhergehenden Vocal übertragen; vgl. Loth, 144. 173. 178 und jetzt besonders Holger Pedersen, »Aspirationen i Irsk«, Leipzig 1897, wo diese Erscheinung in einem großen Zusammenhange erörtert ist. Der Wandel von ae. *mr* zu *ƀr* erinnert ferner an den älteren, vielleicht urgermanischen von *mn* zu *ƀn*, der ein Seitenstück im Keltischen besitzt, und an den von einigen Forschern angenommenen Übergang der urgermanischen Anlautgruppe *mr* zu *br* (vgl. Streitberg, »Urgerm. Grammatik«, p. 143), wo auch *ƀ* als Vorstufe angesetzt wird. Dass in den von mir angeführten Belegen überall, soweit sie als gesichert gelten dürfen, wirklich das vorauszusetzende stimmhafte *ƀ* auftritt, wird für *culufre* durch ne. *culver*, für *cafor- hæfern æfre clæfre* durch die alten Schreibungen mit *b* und durch ne. *ever clover*, und für *cealfre* vielleicht durch me. *calver* erwiesen.

Bei diesem Wandel ist e i n e s sehr auffällig. Trotzdem er sich etwa um die nämliche Zeit vollzieht wie der keltische von *m* zu *v*, muss der Vorgang doch ein rein germanischer und vom Keltischen völlig unbeeinflusst gewesen sein; denn nur unter dieser Voraussetzung verstehen wir, wie die intervocalischen altenglischen *m*, die bei Annahme von Sprachmischung doch alle in erster Linie durch die keltische Neigung zur *b*-Articulation bedroht waren, sich ausnahmslos intact behaupten konnten.

Thomas Middleton.

Eine literarhistorische Skizze

von

R. Fischer.

Der Dramatiker Thomas Middleton ist ein Stiefkind der Literaturgeschichte. Zu Lebzeiten, also im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, ergieng es ihm sichtlich besser. Er findet als Anfänger hervorragende Mitarbeiter, er findet später ein ehrenvolles, literarisches Amt. Es fehlt ihm nicht an Anerkennung beim großen Publicum, er schreibt viel und vielerlei, getragen von ermunternden Bühnenerfolgen bis zu seinem Tode. Selbst über seinen Tod hinaus bleibt seinem Namen der Erfolg treu. Zur Zeit der Restauration, nach Wiedereröffnung der Theater werden etliche seiner Dramen — und nicht einmal seine besten — neu aufgelegt, ja selbst neu gedruckt; dann aber verschwindet er.

Erst in neuerer Zeit ist er wissenschaftlich ausgegraben worden. Das Interesse blieb jedoch auf den Fachkreis beschränkt und selbst dieser muss eng gezogen werden: es waren bloß die dramaturgischen Specialisten der jakobitischen Periode, die sich mit ihm beschäftigten. Klein ist also sein modernes Publicum. Und selbst dieses behandelt ihn nicht gut; denn in vorwiegend einseitiger Betrachtung fasst es ihn nicht als selbständige und eigenartige Erscheinung, sondern beachtet ihn bloß in Hinblick auf andere Meister, als Nachahmer. So stößt Middleton jetzt nur auf ein secundäres, literarhistorisches Interesse, statt auf ein primäres, künstlerisches.

Ich meine, dass ihm dadurch ein Unrecht zugefügt wird. Middleton ist freilich kein Stern erster Größe am Theaterhimmel seiner Zeit, er ist auch keine originelle Erscheinung im Sinne neuschöpferischen Wirkens. Aber er ist eine der eigenartigsten Dichtergestalten, wenn man seine innere Entwicklung verfolgt, und er hat unter seinen vielen Dramen etliche Meisterwerke geschaffen. Dass

diesen das rückhaltslose Lob versagt geblieben ist, erklärt sich aus der dramatischen Gattung, der sie angehören: es sind derb-realistische Londoner Komödien. Sonderbarerweise nämlich stößt dieses Genre seitens der modernen, englischen Literarhistoriker — und fast nur Engländer haben sich bisher um Middleton bekümmert — auf eine es scheint principiell kühle Ablehnung. Dadurch bringen sich die englischen Forscher nicht nur um das vollberechtigte Lob einer der bedeutendsten literarischen Leistungen ihrer Nation, sondern sie lassen auch durch die geringe Beachtung der Komödien Middletons als des lebenstreuen Schilderers vom London seiner Zeit, eine Fülle von intimem Material nationaler Klein-Cultur unbehoben liegen.

Es soll nun im folgenden der Versuch gemacht werden, dem Dramatiker Middleton gerecht zu werden. Freilich kann wegen gebotener Raumbeschränkung dies hier bloß in Form einer andeutenden Skizze geschehen. Vor allem muss Middleton als eigenberechtigte, literarische Erscheinung voll und ganz ins Auge gefasst werden.

Zum Verständnisse der inneren Entwicklung des Dichters bietet sein Leben nur wenig Aufschlüsse. Es liegt — freilich nur fragmentarisch und stellenweise unsicher — am besten in dem, meist verlässlichen biographischen Abrisse vor, den A. H. Bullen in seiner Ausgabe (»The Works of Thomas Middleton«, London, Nimmo 1885) gegeben hat. Unser Dichter ist ein echtes Londoner Kind: in London geboren und daselbst in bequemen Verhältnissen aufgewachsen.

Später erlangt er akademische Bildung. Als jüngerer Mann wieder in London, hat er trotz seiner juristischen Bestrebungen wohl auch dem lustigen Theatertreiben seiner Stadt nahegestanden. Denn nicht für sich allein taucht er zum erstenmale an dessen Bildfläche auf, sondern zusammen mit gefeierten Dichtern des Tages und mit ihnen arbeitet er — nach der Sitte der Zeit — gemeinsam etliche Dramen. So im Jahre 1602. Nur um sechs Jahre jünger als Shakspere tritt Middleton demnach erst zwölf Jahre später als dieser in die dramatische Literatur ein, im Alter von 32 Jahren. Das ist wichtig; denn es erklärt den Mangel an innerer Jugendlichkeit in seinen Erstlingswerken, denen als solchen nur die äußere Unfertigkeit des Anfängers anhaftet, es erklärt dann die rasche Vervollkommnung des Künstlers im Technischen, es erklärt endlich das baldige Sichfinden im individuellen Talent, welches an der realistisch-

modernen Komödie ausreift, einer Gattung, die im Dichter als Menschen eine erfahrungssichere Menschenkenntnis voraussetzt. Die weiteren, sehr sporadischen Nachrichten über Middletons Leben, dass er bald geheiratet hat, dass die Ehe fast kinderlos geblieben ist, dass ihm in späteren Jahren ein literarisches Amt zugefallen ist, sind nicht dazu angethan, Beziehungen zwischen seinen äußeren Schicksalen als Mensch und seiner inneren Entwicklung als Dichter erkennen zu lassen. Letztere kann man also nur an ihren Früchten, an des Dichters dramatischer Production sich verdeutlichen.

Dabei stellen sich aber der Forschung große Schwierigkeiten in den Weg. Das chronologische Festlegen seiner Dramen gelingt nur theilweise — nämlich mit Hilfe der untrüglichen, äußeren Kriterien.

Für die Bestimmung der unteren Grenze bietet die Drucklegung der Dramen nur wenige Stützen. Der Dichter selbst scheint sich eben um diese Art der Publication fast gar nicht bekümmert zu haben. Von den einundzwanzig erhaltenen Stücken sind sicher neun erst nach seinem Tode erschienen und nur von neun anderen hat man bezeugte Drucke aus seiner Lebenszeit. Ob er die Herausgabe dieser Stücke überwacht hat, bleibt zweifelhaft. Nur zwei von ihnen tragen seinen Autornamen und zwar jene zwei, die er gemeinsam mit Rowley und Dekker geschrieben hat. Die übrigen erscheinen — mit einer einzigen Ausnahme, die die Chiffre T. M. führt — anonym. Da auch die Verleger fortwährend wechseln (zu neun Stücken sieben Verleger, wovon einer anonym bleibt), so spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, dass man es hier meist mit Raubausgaben zu thun hat. Nur in einem Falle bekennt sich Middleton ausdrücklich zur Buchausgabe.

Einen verlässlicheren Anhaltspunkt für die Chronologie erhält man durch die Licensierungen der Stücke. Sie fallen alle in die Amtsperiode des Master of the Revells, Sir George Buc, der im Mai 1622 aus seinem Amte scheidet. Endlich ergeben Eintragungen in Sir Henry Herbert's Office-book Daten für einzelne Aufführungen bei Hofe. Nach all dem ist der *terminus ad quem* für 13 Stücke festgelegt.

Viel schlimmer steht es um die Fixierung der oberen Grenze. Quellen und Anspielungen helfen hiezu hauptsächlich, aber für kaum zehn Dramen und manchmal nur unsicher aus.

Fasst man die einzelnen Momente zusammen, so erscheinen bezeugt:

für spätestens	1602	"Blurt, Master-Constable", durch Druck;
zwischen	1604 u. 1607	"Phönix", durch Anspielung und Licensierung;
»	1604 u. 1607	"Michaelmas-Term", durch Anspielung u. Licens.;
für spätestens	1607	"A Trick to Catch the Old-one", durch Licensierung;
» »	1607	"The Family of Love", » » ;
» »	1608	"Your Five Gallants" » » ;
» »	1608	"A Mad World, my Masters", » » ;
zwischen	1610 u. 1611	"The Roaring Girl", durch Anspielung und Druck;
für spätestens	1617	"A Fair Quarrel", durch Druck;
» frühestens	1617	"The Witch", durch Quelle;
» spätestens	1622	"More Dissemblers Besides Women", durch Licens.;
zwischen	1621 u. 1623	"The Changeling", durch Quelle u. Aufführung b. Hof;
für spätestens	1623	"The Spanish Gipsy", durch Aufführung bei Hof;
»	1624	"A Game at Chess", durch Confiscation der Behörde.

Trotz dieser bescheidenen, chronologischen Hilfen stellen sich als Ergebnis wenigstens zeitlich umrissene Dramen-Gruppen heraus. Betrachtet man diese inhaltlich, so erkennt man sie deutlich als dramatische Gattungsgruppen. Als solche heben sie sich nicht nur meritorisch voneinander ab, sondern es spiegelt sich in ihrer Abfolge eine psychologisch und artistisch begründete und geschlossene Entwicklung des Dichters wider. Dies nun ermöglicht ein Fertigstellen der chronologischen Tabelle: die sieben Dramen nämlich, welche auf Grund äußerer Kriterien sich zeitlich nich festlegen lassen, darf man eben mit fast völliger Sicherheit ihren Gattungsgruppen angliedern. Middleton ist ja ein wahrhafter Dichter, schafft also nur aus künstlerischen Impulsen, daher entsprechend der jeweiligen Phase seiner künstlerischen Disposition. Schwankungen im absoluten Werte der Stücke — nach unserer subjectiven Schätzung bemessen — mögen vorkommen, auf ein besseres kann ein schlechteres Drama folgen, doch nur innerhalb derselben Gattung. Denn es wäre höchst unwahrscheinlich, dass eine sich fast gesetzmäßig entwickelnde, dichterische Individualität, wie die Middletons, sich Rückfälle von einer einmal erreichten Gattung in eine bereits deutlichst überwundene sporadisch könnte zuschulden kommen lassen.

Es handelt sich nun darum, die Kriterien für die Bestimmung der Gattungen zu finden. Sie sind zweierlei Art: einmal subjectiv auf Grund des Eindrucks des Dramas auf seinen Leser, dann objectiv auf Grund der Darstellungsmittel, wodurch der Dichter diesen Eindruck hervorruft. Mittel und Eindruck stehen im Causalnexus. Aufgabe der Wissenschaft ist es, aus der Ursache die Wirkung

zu erklären. Dies geht nur bei stilreinen Werken glatt von statten, am besten bei Meisterwerken ihrer Art. Hier ergibt sich ein reiner Eindruck auf Grund der reinen Mittel. Es kommen aber vielfach unreine Eindrücke vor. Dann hat es eben der Dichter nicht vermocht, die in seinem Stoffe liegende Tendenz zu künstlerischem Ausdrucke zu bringen. Aus zwei Gründen: entweder hat er unwillkürlich falsche Mittel zur Darstellung verwendet (und er war technisch nicht Herr seiner Aufgabe), oder er hat die Tendenz seines Stoffes willkürlich gefälscht (und er war ideell nicht Herr seiner Aufgabe). Dadurch entstehen Gattungszwitter. Diese lassen sich wissenschaftlich erklären; denn man braucht nur den thatsächlichen Widerspruch entweder zwischen den Mitteln der Darstellung und der Tendenz des Werkes oder zwischen der Tendenz des Stoffes und Werkes aufzudecken auf Grund der schlecht gewählten Darstellungsmittel oder der vergewaltigten Stoffidee.

Eine solche Untersuchung ist bei systematischem Betriebe im Stande, die individuelle Begabung und Entwicklung des Dichters klarzulegen. Sie kann sein specifisches Talent scharf umgrenzen, kann zeigen, wie er sich zur Vollentfaltung seines Talentes durchringt, wodurch er von seinem Talentbereiche wieder abgedrängt wird. Sie vermag es, bis in die Regionen des unbewussten Schaffens des Dichters vorzudringen. Ist das Talent des Dichters — wie bei Middleton — ein einseitiges, so lässt sich dies mit Bestimmtheit nachweisen aus der Harmonie von Mittel und Eindruck in nur einer Gattung in Gegensatz zu allen anderen, die der Dichter auch noch pflegt. Infolge dieser Einseitigkeit ist aber der Dichter hinsichtlich der Handhabung der Mittel, wie der Idee seiner individuellen Gattung sozusagen prädisponiert. Er wird Mittel und Ideen anderer Gattungen sich zwar bis zu einem gewissen Grade, aber nie völlig im Wege der Überlegung und Nachahmung zu eigen machen können. Er wird — das jeweilige, unindividuelle Ziel vor Augen — doch nach seinem Talentbereiche mehr oder weniger bewusst hinüberschielen. Bewegt er sich in seiner Entwicklung — wie Middleton — von einem fernen Ausgangspunkte instinctiv nach seinem Talentbereiche hin, so wird er erst das ihm innerlich fremde Werk ehrlich schaffen wollen, er wird sich aber in den Mitteln vergreifen. Dann wird er — ein schärferer Ausdruck für seine individuelle Bethätigung — in der Tendenz seines Werkes sich der Tendenz seiner individuellen Gattung nähern, um sie so

endlich zu erreichen. So löst sich für Middleton das Problem. Er ist im Banne der Tradition von der ihm fremden Tragödie ausgegangen; dann hat er sich diese Gattung innerlich zersetzt, später zum Schauspiel umgeprägt. Von da hatte er zum moralisierenden Sittenstücke nur einen Schritt und der nächste führte ihn auf sein Gebiet, zur modern-realistischen Komödie.

Doch er erhält sich nicht allzulange auf der erreichten Höhe. Dem Routinier geht über der freudigen Handhabung der Mittel die Aufmerksamkeit für die Idee verloren. Er schafft in den Mitteln immer leichter, er gestaltet sie immer üppiger aus. Sie gewinnen gewissermaßen ein Eigenleben, wachsen sich in ihrer Richtung aus, ohne Rücksicht auf den ideellen Endzweck der Gattungs-Wirkung des Dramas. Sie verändern diese und eine neue Gattung ersteht dem Dichter, sozusagen unbewusst, unter der Hand. Die realistische Komödie gewinnt an Realismus und verliert an Komik. Der Dichter schildert mehr vom Leben als er im Rahmen des Stückes künstlerisch verarbeiten kann. Die Idee wird vom Stoffe bedrängt. Es ersteht das komische Sittenstück. Weil mit dem Verblassen der Lustspiel-Idee der künstlerische Regulator immer mehr geschwächt wird, ist es nur natürlich, dass die Tendenz der realistischen Sittenschilderung sich schrittweise ein größeres Gebiet erobert, dass endlich nicht nur heiteres, sondern — schon der stofflichen Abwechslung zuliebe — auch ernstes Leben dramatisch copiert wird. Und so entwickelt sich das komische Sittenstück organisch, wenn auch unkünstlerisch im Verfall der individuellen Kunst des Dichters zum ernsten Sittendrama. Es unterscheidet sich von der ähnlichen Gattung der aufsteigenden Periode hier in der abfallenden durch den Mangel der moralisierenden Tendenz; denn sein hyperrealistischer Zweck liegt einzig in der Illustration. Damit steht Middleton vor dem künstlerischen Bankerott, den er auch jovial eingesteht in einem Stücke, das seine Vorgänger in voller Offenheit parodiert. Damit hat sich der Dichter künstlerisch ausgelebt, individuell ruiniert. Was folgt, zeugt von einem neuen poetischen Leben, aber es ist ein Leben aus zweiter Hand, es ist Nachahmung. Middleton geräth in den Bann der dramatischen Tagesmode, in das neuromantische Drama Massingers. Er leistet auch hier wieder Bedeutendes: es schimmert auch hier — besonders in den komischen »underplots« — sein individuelles Talent durch. Im großen ganzen jedoch ist diese seine letzte Periode nur von secundärem Interesse. Diese theoretisch-allgemeine Skizzierung von

Middletons individueller Entwicklung soll praktisch-detailliert an knappen Charakteristiken seiner Dramen erwiesen werden.

Erste Periode:

Middleton als Nachahmer und Experimentator.

Zu Anfang tritt unser Dichter mit einer Tragödie »Cäsars Fall«, dann mit »Two Harpies«, endlich mit »The Chester Tragedy« auf den Plan — alles Compagniearbeiten und bezeugt aus dem Jahre 1602. Die Stücke sind verloren, doch die Titel verrathen ihren Gattungs-Charakter. Für die fremde und nationale Tragödie spricht auch die Zeit: Shaksperes »Heinrich V.« ist 1599, sein »Julius Cäsar« 1601 erschienen. Der Anfänger Middleton besitzt also — wie zu erwarten — weder äußere, noch innere Selbständigkeit: er arbeitet zusammen mit Meistern seiner Kunst und im Banne der vorherrschenden Richtung seiner Kunst.

Bald befreit er sich. Er arbeitet allein und lockert die Fesseln der Tradition. Dies zeigt das älteste der erhaltenen Dramen:

"The Mayor of Queenborough."

Die äußeren Kriterien ermöglichen keine chronologische Fixierung. In der technischen Ausführung zeigt das Stück aber so sehr die unbehilfliche Anfängerschaft seines Autors, dass man es schon aus diesem Grunde an den Beginn von unseres Dichters Einzelarbeit setzen darf. Es ist eine tragische Historie; denn die dominierende Haupthandlung führt aus, wie der rücksichtslose Höfling Vortiger durch Königsmord zur Krone gelangt, wie er das empörte Brittenvolk durch die eindringenden Sachsen bändigt, wie er an deren Führer Hengist seine Macht, an dessen Tochter Roxane und ihren Buhlen Horsus sich selbst verliert und wie er und die Sachsen schließlich der Rache des Bruders vom ermordeten König verfallen. So rechtfertigt sich im allgemeinen die obige gattungsmäßige Classificierung. Prüft man die Art der Darstellung dieser »officiell«-tragischen Fabel, so sieht man, dass im einzelnen die »Privat«-Tendenz des Dichters sich bereits bedenkliche Modificationen am Grundcharakter des Stückes gestattet. Im Stoffüberladen ist es dem Dichter unmöglich geworden, die ganze Fabel dramatisch darzustellen. So wird denn stellenweise die dramatische Ausführung durch andeutende »dumb-shows« oder erzählende Einschübe eines Prolocutors unterbrochen und ergänzt.

Natürlich bringt der Dichter nur das ihm persönlich wertvolle Element zur ausführlichen und wirksamen, dramatischen Darstellung. Das ist nun vorwiegend nicht das politische, sondern das charakteristisch-familiäre Element der Fabel. Sie zerfällt in drei Stoffphasen: Usurpation, Tyrannei und Restauration. Im ersten Theile steht nicht Vortiger, der Held, sondern Constantius, sein Opfer, im Vordergrunde des Interesses. Doch nicht als politische, sondern als charakteristische Figur: Der Mönch, welcher König wird und Gatte und — weltfremd — in beiden Beziehungen eine halbkomische Rolle spielt. Das Politische an ihm, sein Sturz und seine Ermordung werden im »dumb-show« abgethan. Im zweiten Theile spielt zwar Vortiger die erste Rolle, aber nicht als Herrscher, sondern familiär: wie er seine edle Frau durch komödienhaft geführte Intriguen verdächtigt und verstößt, wie er der Dirne Roxane, die ihn mit ihrem Buhlen Horsus betrügt, schmachvoll und lächerlich verfällt. Der dritte rein-politische Theil ist auffallend kurz gehalten. So wird in der Ausführung die officiell festgehaltene Tendenz des Stoffes durch die heterogene Tendenz des Dichters brüchig. Die Richtigkeit dieser Deutung erweist ein Blick auf die Quellen: gegenüber den Chroniken erscheint fast alles der familiären Handlung als Erfindung Middletons.

Wurde die Haupthandlung in Einzelheiten vom tragischen zum halbkomischen hinübergeführt, so machen etliche, sporadisch und ganz äußerlich angeklebte Intermezzi vollkomischen Eindruck, mit dem lustigen Mayor von Queenborough als Hauptfigur. Daher der Titel unserer Historie »Vortiger« in ihrem sehr posthumen Drucke aus dem Jahre 1661.

Die eigenartige Begabung des Dichters zeigt sich schon in diesem Stücke, in welchem er sich die tragischen Fesseln der Tradition etwas lockert, zwar zum Schaden der tragischen Historie, deren gattungsmäßiger Eindruck geschwächt wird, doch zu eigenem Vortheil, weil er sich dem Bereich seines Talentes zu nähern beginnt.

"Blurt, Master-Constable."

Dieses Drama — bezeugt für 1602 — macht im ganzen den Eindruck eines Schauspiels; denn der Conflict der Haupthandlung wird durch ernsthafte Verwicklungen einer friedlichen Lösung zugeführt; im specielleren den Eindruck eines romantischen Schauspiels familiärer Art; denn der erotische Conflict beruht auf der Figurentrias des Mädchens zwischen dem geliebten Liebenden und

dem liebenden Ungeliebten und die Handlung spielt in einem zeitlich unbestimmten »Venedig«.

Middleton hat also in diesem Stücke sowohl mit der tragischen Tendenz gebrochen, wie er sich auch des historisch-politischen Elements entschlagen hat. Die Näherung zur Komödie vollzieht sich offen in der Stoffwahl und Gattungs-Tendenz dieses Dramas.

Dass es als romantisches Familienschauspiel keinen reinen Eindruck hinterlässt, erklärt die Eigenart der Darstellungsmittel. Sie sind theils rückläufig tragisch in der ersten, ernsten Hälfte des Stückes, theils vordringend komisch in der zweiten, heiteren Hälfte. Das Ganze macht den Eindruck eines misslungenen »Romeo und Julie«-Schauspiels in raffinierter Ausführung. Wie in der Shakspere'schen Tragödie entsteht plötzlich die Liebe zwischen den Angehörigen — hier — feindlicher Völker. In den kriegsgefangenen Franzosen Fontinelle verliebt sich die Venetianerin Violetta. Ihr Paris ist kein bescheiden werbender Freier, sondern bereits der conventionelle Bräutigam Camillo, dem ihr Bruder Hippolito als hitziger Freund und Förderer zur Seite steht. Die Lage der Liebenden ist also viel schlimmer als im Vorbilde. Fontinelle wird den stärksten Treuproben unterworfen: mit dem Verzicht auf die Geliebte könnte er sich die Freiheit erkaufen, er wird in den Kerker geworfen, er wird mit der versprochenen Gunst einer schönen Courtisane versucht. Doch er bleibt treu. Nachdem er durch List seine Freiheit erlangt hat, eilt er mit Violetta ins Kloster zur geheimen Trauung. Damit ist der tragische Theil der Handlung zu Ende. Sie schlägt nun ins peinlich-komische um. Die Neuvermählten flüchten sich ins Bordell der Courtisane. Nach dem erledigten Gegenspiel des Rivalen ersteht jetzt das Gegenspiel der Rivalin, der Courtisane Bell-Imperia. Der treue Gatte muss ihr Liebe heucheln, um für sich und seine Frau Obdach zu erhalten. Violetta muss Entrüstung heucheln und sich ihren Gatten von der im Grunde gutmüthigen Courtisane für die Brautnacht erbitten. Der Herzog muss endlich erscheinen, um die nachstürmenden Camillo und Hippolito mit dem Heldenpaare zu versöhnen, deren Ehe zu legitimieren, die Courtisane zu beruhigen, kurzum er muss als *deus ex machina* Ordnung schaffen, da sich die peinlich-komische Verwirrung nicht organisch von selber lösen kann.

Dies die Haupthandlung. Sie zeigt in anschaulicher Weise, wie das prächtige, tragische »Romeo und Julie«-Motiv degeneriert

in den Händen eines Dichters, der es nur äußerlich aufgreift und instinctiv missbraucht.

Wohin Middleton seine Begabung eigentlich führt, verräth die komische Nebenhandlung, wenn man mit diesem Ausdrucke ein ziemlich loses Gefüge von überdrolligen Episoden aus dem Hause der Courtisane bereits belegen darf. Ein hochtrabender Spanier und ein knickerischer Italiener spielen unter den galanten Dämchen leidende Hauptrollen. Das Costüm ist noch fremdländisch, das Milieu riecht aber schon stark nach der Tyburn-street vom elisabethinischen London.

Wie starken Fortschritt das komische Element macht, wird nicht nur an der qualitativen Steigerung sichtbar: von den ärmlichen Intermezzi im »Mayor« zur passablen Nebenhandlung in »Blurt«, sondern auch am quantitativen Anwachsen. Dort umfasst der ernste Theil circa 17 Hundert Zeilen, der komische 5½ Hundert; hier der ernste circa 10 Hundert, der komische circa 12 Hundert. So wächst das heitere Element dem ernsten über den Kopf. Immer aber erwächst es aus der Sitten- respective Unsitten-Schilderung, ist realistisch-concret und verschleiert nur schlecht seinen modernheimischen Nährboden, sowohl in der zeitlich abgelegenen Historie, wie in dem örtlich-conventionellen, romantischen Schauspiele.

"The Phoenix."

Mit diesem Stücke — bezeugt für Mai 1607 — schafft sich Middleton eine neue dramatische Gattung: das moralisierende Sittendrama. Er wird organisch dahingeführt durch seine Freude an der Beobachtung des Lebens, durch sein Talent für die Darstellung lebensfrischer Scenen. Inhaltlich bietet hievon »Phoenix« eine ganze Reihe isolierter, untereinander ideell unverbundener Genrebilder. Das ergibt natürlich kein einheitliches Drama. Um mit diesen Bildern ein solches wenigstens äußerlich zu erreichen, greift der Dichter zu dem formalen Auskunftsmittel des dramatischen Rahmens. In den mittelalterlichen Novellen-Cyclen, am schönsten in den Canterbury-Tales von Chaucer fand Middleton das auch ihm naheliegende Vorbild auf epischem Gebiete.

Phönix, ein italienischer Fürstensohn, wird vom alternden Vater auf Reisen geschickt, um die Welt kennen zu lernen. So meint der Alte, den seine bösen Minister isolieren wollen. Doch der Junge durchschaut den Plan der Intriguanten. Er nimmt zwar Abschied, bleibt jedoch incognito im Lande, um *seine* Welt kennen

zu lernen. Bisher am Fürstenhofe von Ferrara, kommen wir nun an der Seite des verkleideten Phönix direct nach »London«, d. h. unter Londoner und Londonerinnen mit zum Theile englischen Namen und immer englischen Gebrechen. Eine neue Welt tritt vor unser Auge, die bürgerliche Welt: ein rüder Seecapitän will mit Hilfe eines zungenfertigen Winkeladvocaten seine brave Frau an einen alten Lord verkaufen, wird aber dann von dem als Notar vermummten Phönix entlarvt und verbannt; eine weniger brave Frau führt ihren Galan als Schwager ins Haus ihres Vaters zu Rendezvous intimerer Art, wonach in des Ritters sonst leerer Börse die Goldfüchse klimpern, bis sie einmal durch puren Zufall im Dunkel der Nacht Phönix statt des Ritters unerkannt empfängt; ihr Papa — als Richter höchst bedenklich — ist dafür als Vormund seiner hübschen Nichte recht unbedenklich, so dass Phönix das tugendhafte Mädchen flüchten muss; der Winkeladvocat wird über einen verlorenen Process närrisch, während Quieto lieber Unrecht leidet, als processiert. Auch ein Stück Hofleben spielt herein: der alte Minister, den wir als galanten Lord beim Seecapitän bereits kennen gelernt, wirbt den verkleideten Phönix zur Ermordung des Herzogs. Nun wird es dem Prinzen zu bunt — wir stehen auch schon im fünften Act — er wirft sein Incognito ab und citiert die Schuldigen die höfischen wie bürgerlichen, vor das Tribunal seines Vaters, der seinen Sohn und Retter dankbar zum Richter und Thronfolger ernennt.

Wie man sieht, ist in diesem Drama das traditionelle Element, das heroische, sehr zusammengeschmolzen, im Rahmen nur mehr als Mittel zum Zweck verwendet. Hauptsache ist die moderne Gesellschaftsschilderung geworden. Freilich haben wir unkünstlerisch statt der *einen* Handlung nur lose und äußerlich verknüpfte Episoden in formaler Beziehung und in essentieller eine nicht freiheitere Illustration der Gesellschaft, sondern deren Schilderung vom Sehwinkel der Moral her. Die Leute sind ja zum Theile ganz amüsant, doch das nur nebenbei; in erster Linie sind sie moralisch und unmoralisch, was uns Phönix mit seinen eingestreuten Klagen überdeutlich naherückt, die in ihren schöngeschliffenen Blankversen von der flotten Prosa der ungenierten Weltkinder ungemüthlich abstechen. Die moralisierende Tendenz des Dichters verplattet den Schluss des Dramas zu einer Gerichtsscene, wo nicht die poetische Gerechtigkeit präsidiert, die nichts mehr zu thun, sondern nur alles zu sagen hätte, weil die Bösen ihre Strafe schon in sich

gefunden haben müssten, sondern die officielle Justitia in Person des Prinzen, der wie ein Bezirksrichter äußerlich verhört und verurtheilt.

Hat den Dichter die impulsive Triebkraft seines Talentes zum Sittenstücke vorwärts getrieben, in welchem er sich wie sein Phönix freilich noch maskiert zeigt, weil er Ferrara sagt und London meint, so wirkt aber auch die Tradition nach, indem er den poetischen Ernst der überwundenen Tragödie zum moralischen Ernst seiner dermaligen unpoetischen Tendenz erleichtert. Die neue Gattung des moralisierenden Sittendramas ist als geistiger Zwitter und als formaler Nothbau nicht lebensfähig. Sie ist eine experimentierende Übergangsform. In ihr findet der Dichter den Weg von dem ihm nur äußerlich-traditionell ernsten Drama zur individuellen Komödie. In organisch-entwickelten Etappen wurde dieser Weg von der Tragödie zur Komödie zurückgelegt: an der bald unwillkürlich, bald willkürlich veränderten Wirkung der Dramen, wie an ihren verschiedenen Darstellungsmitteln hat sich diese Entwicklung schrittweise erwiesen.

Zweite Periode:

Middleton als Komödiendichter.

Die Komödie Middletons wächst aus seinem Sittendrama heraus. Es braucht nur die moralisierende Tendenz zu fallen und die Sittenschilderung in heiteres Licht zu rücken und der Übergang ist vollzogen. Dies prägt unserer Komödie auch den bleibenden Grundzug ihres Wesens auf: sie ist realistisch und deswegen heimisch-zeitgenössisch, sie lebt geistig und stofflich von der heiteren Betrachtung und Schilderung der wirklichen Welt, in der sich der Dichter bewegt. Dass sie auf die Dauer nicht monoton wird, dafür sorgt die Stimmung des Dichters, welche in allen Schattierungen wechselt: vom tollen Übermuth, der fröhlich nur das Drollige erschaut, bis zur beißenden Satire, die mit ihrem Späherblicke bis an die Wurzeln der Verkehrtheit vordringt; dafür sorgt auch die Vielfältigkeit der Kunstformen des Dichters, die alle Nuancen zwischen Charakter- und Situations-Komik aufweisen. Immer aber bleibt Middleton lebenswahr und zieht seine Wirkung aus dem ebenso frischen, wie intimen Eindruck seiner realistischen Kunst. Diese fordert auch die Wahrheit des Locales, die Komödien spielen in London, in des Dichters modernem London.

Die Entwicklung der Gattung innerhalb der Gattungsperiode soll nun aufgezeigt werden. Als erste Komödie ist anzusetzen:

"Michaelmas-Term."

Das Stück ist für Mitte Mai 1607 bezeugt. Seine Haupthandlung führt aus, wie ein Londoner Wucherer einen reichen Landgimpel fängt, ihn immer fester in seine Netze verstrickt, ihn um sein ganzes Hab und Gut betrügt; wie er aber dadurch übermüthig wird und mit seinem letzten Coup wieder alles an den inzwischen kluggewordenen, rechtmäßigen Besitzer verliert. Diese Handlung ist nur amüsant und sie ist persönlich aus dem Charakter des zweifelhaften Helden herausmotiviert. Es herrscht poetische Gerechtigkeit, indem sich der Böse selbst um seine unrechtmäßigen Vortheile bringt und somit der Schluss den vorigen Stand wieder herstellt und dies, nach dem Geiste der Komödie, in komischer Art. Die Haupthandlung ist also modern im Stoff, geschlossen in der Form und komisch in der Wirkung, sie vertritt den Gattungstypus ganz rein. Nicht so das ganze Drama; denn es schließt sich an die Haupt- eine bedenkliche Neben-Handlung: um des Wucherers Töchterchen bemüht sich der brave Rearage, dessen Wert aber nur die Mutter erkennt, während der Vater und Susanna selbst sich vom abenteuernden Lethe blenden lassen. Dieser, ein Opfer der corrumpierenden Stadt, hat die Erinnerung an seine niedere Geburt durch die Annahme dieses falschen Namens verwischt, lebt vornehm und will sich durch die Heirat mit der reichen Susanna rangieren. Die misstrauische Schwiegermutter *in spe* sucht er durch die Versicherung zu gewinnen, er werde ein sehr zärtlicher Schwiegersohn werden, wenn sie ihm das gewähre; seine eigene Mutter, die ihn sucht und — ohne ihn zu erkennen — trifft, nimmt er gegen kargen Lohn in Dienste; er verführt ein Landmädchen zu seiner Maitresse; auch dieses wird gesucht von ihrem Vater, der bei ihr Dienste nimmt, ohne dass sich die beiden erkennen und der dann sehr moralisch das Leben der leichtfertigen Dirne in Blankversen kritisiert. Zum Schlusse kommt natürlich alles heraus, und zwar vor dem officiellen Richter, der verhört und verurtheilt wie Phönix. In dieser Nebenhandlung steht also Middleton noch auf dem Standpunkte des früheren Stückes: er malt episodische Gesellschaftsbilder von nur beiläufiger Komik mit moralisierender Tendenz.

Warum er diesen Rest einer innerlich bereits überwundenen Phase hier noch mitführt, ist leicht zu erkennen. Seiner Sucht nach stofflicher Massenwirkung kann die Haupthandlung nicht genügen, weil er es noch nicht versteht, innerhalb derselben die ihm entsprechende Stoffmasse künstlerisch zu bezwingen. So geräth ihm die Haupthandlung zu dünn, als dass er sich nicht verleiten ließe, dieselbe durch unorganische Einschiebsel zu wattieren, womit er dann freilich künstlerisch nachhinkt und sich zugleich den Gesammteindruck des Dramas schädigt.

In denselben Fehler geräth noch, wenngleich in fast verschwindendem Maße das nächste Drama:

"A Trick to Catch the Old-one."

Das Stück ist bezeugt für den Herbst 1607 und zeigt bereits den fast völlig reinen Typus der realistischen Komödie. Es besitzt eben alle Vorzüge des vorigen Dramas ohne dessen Nachtheile: es hat seine geschlossene und echt komische Handlung so reich entwickelt, dass für eine moral-durchtränkte, lose verknüpfte Nebenhandlung kein Platz bleibt. In der Hauptsache ist der Anschluss an »Michaelmas-Term« ein enger: ähnliche Gesellschaft, ähnliche Vorgänge. Auch der »Trick« ist ein Wuchererstück. Aber in der Führung der Intrigue ist es das reine Gegentheil. Wie sich dort alles vereint, um den passiven Landjunker zu dupieren, so dupiert hier der active Held alle anderen. Er ist ein junger Bonvivant, der sein Geld an der Seite einer galanten Dame verjubelt hat, soweit es ihm nicht von seinem wucherischen Onkel-Vormund vorenthalten worden war. Um von dem Alten wieder Geld zu erlangen, stellt er ihm seine Holde als reiche Witwe und künftige Braut vor. Der Wucherer geht auf den Leim, umsomehr als sein Vetter und Feind, ein anderer alter Wucherer, sich um die »reiche Wittib« selber bewirbt, sie sogar entführt. Von diesem lässt sich nun unser Held seine Schulden bezahlen, weil er nur unter der Bedingung seine »Braut« aufgäbe. So ist er die unbequeme Maitresse und die drückenden Schulden los, hat sein Geld und die Freude, die beiden Alten gründlich geprellt zu haben. Denn am Schlusse erkennt der eine die traurige Wahrheit, dass er ein an Gold armes, an Vergangenheit reiches Dämchen zur Frau genommen hat, während der andere eine gute Miene zum bösen Spiele machen muss, ja, um sich nicht zu verrathen, seinem schlauen Neffen zum Gelde noch sein Töchterchen als Frau gibt.

Gab sich das vorhergehende Drama im wesentlichen als Charakter-Komödie, weil die ganze Handlung aus dem Charakter des alten Wucherers erfloss, so liegt hier eine Intriguen-Komödie vor; denn der Held ist nur als Schlaukopf geschildert, der durch seine Listen die Handlung in Gang bringt und erhält und zum Abschlusse führt. Die anderen Figuren sind jedoch scharf individualisiert, das Ganze ist ein lebendiges Bild aus der Londoner Gesellschaft. Diese Schilderung ist aber nicht Selbstzweck, sondern nur das stoffliche Mittel für die künstlerische Endabsicht des Dichters, für die realistische Komödie.

Daneben hat es sich Middleton freilich nicht versagen können, in drei kleinen Scenen seinem Drama ein wirkliches Sittenbild einzufügen: das Ende eines Wucherers, der im *delirium tremens* verkommt. Kaum verknüpft mit der eigentlichen Handlung des Stückes, sind diese Scenen dem Schlusse des ersten, dritten und vierten Actes angehängt. Gegenüber der moralisierenden Nebenhandlung des früheren Stückes wirkt dies Beiwerk ohne moralisierende Tendenz nur als objective Illustration und ist sehr zusammengeschrumpft. Von den 2479 Zeilen des »Michaelmas-Term« entfallen 501 Zeilen auf Scenen, in welchen die Haupt- und Nebenhandlung ineinander verwoben sind; im übrigen verfügt die erstere über 1530, die letztere über 448 Zeilen. Hingegen stehen im »Trick« den 2003 Zeilen der Handlung nur 356 Zeilen des Sittenbildes gegenüber. Beträgt das unorganische Beiwerk dort beiläufig ein Drittel der organischen Zeilenmasse, so hier nur mehr ein Sechstel; es ist hier auf die relative Hälfte gesunken. Der Dichter hat es gelernt, hier fast alles organisch aufzuarbeiten, seiner künstlerischen Tendenz dienstbar zu machen. Dass ihm das kleine, in jeder Beziehung überflüssige Sittenbild noch unterläuft, liefert den Beweis, dass er als Stilist noch nicht den Gipfel seiner Vollkommenheit erreicht hat, weil ihn seine Vorliebe, reales Leben zu copieren und positive Handlung zu häufen, zu dieser kleinen Sünde verleitet hat.

Wie er diese individuelle Neigung mit künstlerischer Souveränität verbindet, dafür liefern die nächsten beiden Komödien den einspruchslosen Beweis:

"The Family of Love."

Das Stück ist bezeugt für December 1607. Es ist die erste Komödie mit einer Doppelhandlung. In dieser Form kommt des Dichters Freude an positiver Handlung quantitativ zum Ausdrucke.

Dass er diesen formalen Typus erst jetzt findet, erklärt sich natürlich aus seiner gereiften Meisterschaft im Technischen. Dieselbe Erscheinung zeigt sich aus demselben Grunde auch bei Shakspere: zu Anfang der Neunziger-Jahre stehen »Love's Labour's Lost«, »Comedy of Errors« und »Two Gentlemen of Verona« mit einer Handlung, am Ende des Decenniums finden sich »The Taming of the Shrew«, »The Merry Wives of Windsor« und »What You Will« mit komischen Doppelhandlungen.

Bei Middleton ist diese Steigerung im Real-stofflichen nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ zu verfolgen. Hat er früher das gesellschaftliche Leben seiner Umgebung nur im allgemeinen nachgebildet, so verwebt er nun ganz concrete Erscheinungen von London in sein Stück: er verspottet den Geisterglauben der Puritaner und benützt die bedenkliche Secte der Familisten, wie die herrschenden Sittengerichte zum Aufbau seiner Handlungen.

In der »Family of Love« kommt endlich das Liebes-Thema zu breiterer Ausführung. Der böse Vormund des Mädchens verweigert die Ehe, der listige Liebhaber weiß sich einzuschleichen und erreicht vorerst ohne kirchlichen Segen, was ihm der Alte sogar mit diesem nicht gegönnt. Er meint es aber ehrlich und bringt den Alten zum Schlusse vor ein fingiertes Sittengericht, dem er selbst — verkleidet — präsidiert. Der Vormund wird hier nicht nur zur Ehebewilligung, sondern auch zu reicher Mitgift gezwungen. Der Dupierte braucht nach dem Schaden natürlich für den Spott nicht zu sorgen; denn dafür sorgt der Liebhaber, der nun seine Maske lüftet.

Dies die eine Handlung, eine Intriguen-Komödie.

Die andere Handlung variiert dasselbe Thema »Liebe« in bedenklicher Weise. Ein Ehemann hat seine lustige Frau im Verdachte, dass sie bei den Zusammenkünften der Familisten — sie können sich nur im Dunklen zur Andacht sammeln — noch anderes als Gott suche. Er schleicht ihr nach und gelangt nach einem drollig-missglückten ersten Versuche über den zweiten in das Bethaus. Seine Frau erkennt ihn nicht, er beutet die Situation aus und bestätigt sich selbst seinen Verdacht auf das untrüglichste. Wüthend citiert er seine Frau zum Sittengericht, dessen Präsident, unser verkappter Liebhaber von oben, die Eheleute jedoch wieder versöhnt.

Diese Handlung erzielt ihren heiteren Eindruck aus der Situations-Komik.

Der technische Gegensatz zwischen dem glücklich-intriguierenden Liebhaber und dem unglücklich-situierten Ehemann ist fein gedacht und prächtig in der Wirkung. Schon in diesem geistigen Contrast rücken sich die beiden Handlungen näher. Sie sind aber auch materiell miteinander verbunden durch zwei köstliche Episodenfiguren, ein engbefreundetes Geckenpaar, das hintereinander alle Frauen des Stückes attaquiert, um überall kläglich abzufallen. Am Schlusse werden dann die beiden Handlungen zusammengeführt durch das Sittengericht. Es erinnert an den Schluss von »Phoenix« und »Michaelmas-Term«, nur dass es hier echt lustspielmäßig selber Komödie ist.

In nächster geistiger und künstlerischer Verwandtschaft mit der »Family of Love« steht:

“A Mad World, my Masters.”

Das Stück ist für October 1608 bezeugt.

Im Mittelpunkte der einen Handlung steht — wie schon früher einmal — ein junger Bonvivant ohne Geld. Sein Opfer ist hier der Großvater, ein reicher und eitler Landedelmann. Dreimal bestiehlt der Junge den Alten, doch in so urdrolliger Art, dass man über der Feinheit der Ausführung die Roheit der Thatsache nicht mehr empfinden kann.

Das erstemal beutet der Enkel seines Großvaters Schwäche für vornehme Bekanntschaft aus. Er kommt als Lord, mit seinen Freunden als Dienern, lässt sich zum Nächtigen nöthen, rafft alles Erreichbare zusammen, fingiert sogar einen Raub an sich, dem »Lord«, und wird am nächsten Morgen für den »erlittenen Schaden« vom entsetzten Wirte reichlichst entschädigt.

Das zweitemal kommt er verkleidet als Maitresse des Alten, und während sich dieser für den unerwarteten Besuch zurüstet, räumt das Pseudodämchen mit allem, dessen es habhaft werden kann, auf und verschwindet.

Das drittemal kommt er als Schauspieldirector der Truppe des »Lords« von oben, um zum Geburtstage des Hausherrn ein Stück aufzuführen. Als Requisiten braucht er eine goldene Kette, einen Ring und eine Uhr, was ihm der Alte für das Spiel leiht. Statt gleich davonzulaufen, spricht der Gutmüthige wenigstens den Prolog. Nun will er das Weite suchen. Da werden seine Genossen gebracht. Sie waren auf den Pferden der Gäste schon abgeritten, wurden aber arretiert und der Constabler kommt mit ihnen in den

Festsaal herein. Unser Held ist in Verzweiflung, doch nur einen Moment lang. Im nächsten hat er seinen Plan fertig: die ernsthafte Wirklichkeit gibt er für die Dichtung aus. Dem Publicum stellt er sich als würdiger Richter mit der goldenen Kette vor, sein Neffe werde arretiert gebracht, doch er wolle ihn befreien. Der »Richter« schilt nun den wahrhaften Constabler aus, er sei betrunken, und lässt ihn auf einen Stuhl binden und knebeln Darauf entfernt er sich schleunigst mit seinen Gefährten. Der Constabler strampelt, was er kann — zum höchsten Gaudium des Publicums. Aber da die »anderen« Spieler noch immer nicht kommen, wird er endlich befreit und klärt die Situation auf. Allgemeines Entsetzen! Da tritt der Enkel in seiner eigentlichen Gestalt herein und erzählt auf Befragen, dass er in der Straße verdächtige Leute an sich habe vorbeireiten sehen. Leider aber tickt plötzlich des Alten Uhr in seiner Tasche, dieser zieht sie heraus — unser Held ist verrathen. Doch »es war ja nur ein Scherz« — und er ist abermals gerettet.

Dies die eine Handlung. Freilich keine geschlossene Handlung. Es sind vielmehr drei Episoden, welche — materiell unverbunden — sich durch dasselbe Actions-Motiv und -Object des intriguierenden Helden auf derselben Bahn bewegen und damit einen einseitlichen Eindruck machen. Sie bieten dem stofffreudigen Dichter Gelegenheit, concrete Geschehnisse zu häufen und zwar in höherem Maße, als es in einer geschlossenen Handlung möglich gewesen wäre. Als eine solche erweist sich dagegen in vollendeter Art die zweite Handlung des Stückes.

Das Thema ist nicht originell: der alte Mann, die junge Frau; umso eigenartiger dafür die Ausführung: die Frau hat eine Freundin recht bedenklichen Charakters, die aber durch ihr sittiges Auftreten selbst den misstrauischen Ehekrüppel täuscht, so dass er sie seinem wohlbehüteten Weibchen — auch die Nachtwächter hat er in Sold — zum Verkehr geradezu aufdrängt. Es währt nicht lange und die liebe Unschuld wird krank. Natürlich ist es Verstellung. Es kommen die Samaritaner ihrer Bekanntschaft, — darunter der Großpapa von oben, der recht überflüssige Gewissensbisse bekommt, als trüge er persönliche Schuld an ihrer Krankheit — und sie bezahlen, einer nach dem andern, die theuren Medicamente, welche der Arzt — der verkleidete Liebhaber der jungen Frau — mit den exotischesten Namen belegt; es erscheint dann die junge Frau selbst, um Krankenvisite zu machen. Ihr Mann musste sie bis zum Hausthore begleiten,

da nur diese Begleitung einer jungen Frau gezieme. Als sie nach einiger Zeit wieder zu ihrem am Hausthore wartenden Mann gekommen, bittet sie dieser, die kranke Freundin doch öfter zu besuchen. Es sollte aber anders kommen. Der Liebhaber liest zu Hause in einem moralischen Buche, die Reue erfasst ihn, ein Geist in Gestalt der jungen Frau erscheint ihm und sucht ihn zu berücken, muss aber seiner kräftigen Beschwörung weichen. Der Reuige läuft ins Haus der schönen Sünderin, berichtet den grausigen Zwischenfall, bekehrt sie und erklärt, fortan nur mehr ihr guter Freund sein zu können. Die letzten Worte hat der eintretende alte Gatte aufgeschnappt und ist entzückt zu seiner braven Frau nun auch noch einen treuen Freund gewonnen zu haben.

Diese Handlung ist nicht nur fest geschlossen, sondern auch fein motiviert aus den scharfindividualisierten Figuren heraus. Der mehr stofflichen Wirkung der Intriguen-Komödie vom Enkel und Großvater steht die mehr geistige Wirkung der Charakter-Komödie vom bereuten Ehebruch gegenüber.

Die beiden Handlungen werden aber auch fest aneinander geklammert. Dazu dient die Figur der bedenklichen Unschuld. In den ersten drei Acten die Intriguantin der Charakter-Komödie bis zu deren Höhepunkte, schmiegt sie sich in den beiden letzten Acten eng an die Intriguen-Komödie: sittig wie immer hat sie den sonst so schlauen Enkel in ihre Netze gelockt, er heiratet sie und erkennt erst zu spät seine Dummheit, als ihn am Schlusse der erstaunte Großvater aufklärt, indem er seine eigenen, intimen Beziehungen zu der weitherzigen Dame eingesteht.

Die beiden Doppel-Komödien »The Family of Love« und »A Mad World, my Masters« rücken also in enge materielle und geistige Verwandtschaft. Sie sind in der Tendenz und den Darstellungsmitteln rein komisch, sie sind concret-realistisch im Stoffe. Dessen überquellende Fülle versteht außerdem der Dichter im Vollbesitze seiner technischen Kraft echt künstlerisch zu meistern. Die beiden Komödien sind ungefähr gleich lang: die erstere hat circa 25, die letztere circa 24 Hundert Zeilen. In der ersteren dominiert die eine Handlung nur schwach über die andere (circa 11 und 8 Hundert Zeilen), in der letzteren schon stärker (circa 13 und 7 Hundert Zeilen); dort umfasst die gemeinsame Partie beider Handlungen circa 6 Hundert Zeilen, also ein schwaches Viertel vom Ganzen, hier nur circa 4 Hundert, also bloß ein Sechstel. Harmonischer und straffer ist »The Family of Love« gebaut, weniger

stark entwickelt sind diese Eigenschaften am jüngeren Drama. Das ist bereits als ein sich leise ankündigendes Sympton zu fassen für die weitere, weniger kunstmäßige Fortbildung der Gattung. Die Freude an der realen Gesellschaftsschilderung hat Middleton langsam bis zu seiner Meister-Komödie heraufgeführt. Die zügellose Freude an diesem Stoffe drängt ihn weiter.

Zunächst steht die Komödie:

"Your Five Gallants."

Das Stück ist bezeugt für Februar 1608. Es hat seinen Titel von fünf lottrigen Gesellen, deren Leben und Treiben nach der typischen Seite hin eingehendst geschildert wird. Daraus erwächst eine Fülle von Einzelactionen, die sich in den verschiedensten, breit-genremäßig ausgeführten Schauplätzen abspielen. So wäre Middleton wieder zum objectiv illustrierenden Sittenstücke zurückgefallen, wenn es ihm nicht gelungen wäre, diese buntschillernde, chaotische Masse mit einer künstlerischen Idee zu organisieren. Es geschieht, wie schon einmal in »Phoenix«, mittelst eines dramatischen Rahmens. Nur in viel geschickterer und in organischer Art. Der Held will sich nämlich das Treiben der fünf Gauner näher besehen, da sich diese um die Gunst seiner Geliebten bewerben Wie der Held die fünf Lumpen schrittweise immer mehr durchschaut, wie er ihre Lumpenfreundschaft ruckweise in Feindschaft verwandelt, wie er sie zuletzt auch vor den Augen seiner Geliebten entlarvt und wie er so deren Hand erlangt, das bildet die Haupthandlung der Komödie, an die sich leicht und gefällig das riesige Episodenmaterial angliedert. Auch äußerlich ist die functionell als Rahmenhandlung zu classificierende Haupthandlung sehr geschickt in ihrer rahmenmäßigen Absicht verschleiert. So hat es unser Dichter noch einmal zustande gebracht, einer Überfülle von Sittenschilderung wenigstens äußerlich Herr zu werden und eine im ganzen künstlerische Wirkung herauszuschlagen, die in ihrer komischen Kraft die unkünstlerische Wirkung des allzu reichlichen sittenschildernden Materials überwältigt.

Im nächsten Drama kehrt Middleton zum früheren Typus der Komödie mit Doppelhandlung zurück, doch mit geschwächtem Erfolge.

Es ist:

"The Roaring Girl."

Das Stück ist bezeugt zwischen 1610 und 1611.

Die Haupthandlung beruht auf dem Thema von den beiden Liebenden, deren ehelicher Verbindung der Vater des Liebhabers sich widersetzt, bis er schließlich dupiert seine Einwilligung geben muss. Zu Beginn wird das Thema mit fast schauspielmäßigem Ernste angeschlagen, um später ins Possenartige gewendet zu werden. Es fehlt die Stimmungseinheit in der Durchführung. Die Nebenhandlung ist durchaus derb-komisch und besteht nur aus losegefügten, aber sehr breit-strichig gemalten Episoden: Bürgersleute mit echten und falschen Gecken im Ehekampfe.

Im ganzen sind es nur komische Unsittenbilder.

Als verbindendes Glied für die beiden »Handlungen« verwendet Middleton eine historisch-beglaubigte Straßenfigur Londons: Moll, »the roaring girl«.

Die Ohnmacht der Haupthandlung gegenüber der Neben-»Handlung« spiegelt sich in beider Ausdehnung: die erstere bleibt mit 1234 Zeilen hinter der letzteren mit 1699 Zeilen bereits weit zurück. Der künstlerische Rückschritt dieser überlangen, mit meist unverarbeiteter Genremasse vollgepfropften Komödie kommt somit schon äußerlich zur Erscheinung. Die Ursache des Verfalls ist der stoffliche Heißhunger des Dichters.

Dieser degenerierenden Gattung der Doppel-Komödie bleibt Middleton natürlich nicht treu. Er schafft sich eine neue Ausdrucksform, eine neue Technik zur Befriedigung seiner stofflichen Absichten. Diese Abart der Komödie entsteht ihm aber ganz organisch, wie die verbindenden Fäden zwischen den früheren Stücken und den beiden folgenden deutlich verrathen. Es sind zwei Stücke, für deren chronologische Fixierung die äußeren Kriterien versagen, die aber in ihrem künstlerischen Wesen die allgemeine, bisher auch äußerlich festgelegte Entwicklung der Kunst unseres Dichters hier in organischer Folgerichtigkeit aufweisen.

"The Chaste Maid of Cheapside."

Das Stück ist als komisches Sittendrama zu betrachten. Es steht eben die Tendenz, eine Fülle von Sittenbildern zu entrollen, im Vordergrunde; dazu gesellt sich die Absicht, dies zum Zwecke von komischer Wirkung im Sinne der Satire auszuführen. Von der Kunst der Komödie ist dabei nur wenig mehr zu verspüren, d. h.

von einer künstlerischen Wirkung, die einzig der eigenartigen Form entspränge und die Wirkung des Stoffes in zweite Linie drängte. In der Anlage zeigt freilich auch dieses Stück die gattungsmäßige Schablone der früheren Komödie: im Mittelpunkte der vielen Geschehnisse steht eine Haupthandlung. Doch von dieser zweigen Nebenhandlungen ab, die in ihrer stofflich reichen Entfaltung die Haupthandlung fast ersticken, so dass dieselbe in flüchtiger Skizzierung verkümmert. Hiedurch büßt sie ihre künstlerisch-formalen Reize ein und es verliert mit ihr das ganze Stück seinen Komödien-Charakter.

Die Haupthandlung verwertet das Thema von der verwehrten Heirat der Liebenden. Hier ist der Vater des Mädchens das feindliche Element. Sein Grund, dass er für seine Tochter einen »reichen« Bräutigam in Sicht hat. Dieser besitzt in der Stadt eine Maîtresse; sie ist verheiratet und ihr Mann spielt gern und freiwillig den ausgehaltenen Hahnrei. Daraus ergibt sich die erste Nebenhandlung. Der Bräutigam hatte aber noch eine zweite Maîtresse auf dem Lande, die er nun vor der Hochzeit unterbringen will. Darum nimmt er sie mit nach der Stadt, gibt sie für seine jungfräuliche und reiche Nichte aus und sucht sie dem Bruder seiner Braut zu verkuppeln. Natürlich muss dieser dumm sein und wird demzufolge zum studierten Sohn der reichen Bürgersleute. Daraus ergibt sich die zweite Nebenhandlung. Weil der Bräutigam aber nicht wirklich reich ist, sondern nur als sicherer Erbe nach einem kinderlosen Ehepaar einstens erst reich zu werden hofft, so kommt es zu folgender, dritten Nebenhandlung: das reiche Ehepaar ist unglücklich über den mangelnden Kindersegen; daneben klagt der ältere Bruder unseres Liebhabers von der Haupthandlung als armer Ehemann über zu reichen Kindersegen; der Arme setzt sich mit den Reichen in Verbindung, verspricht Hilfe durch ein »Kinderwasser«, das er der Frau geben will, während der Mann zu seiner Kräftigung ausreiten muss — und es gelingt, die Frau wird schwanger. Die reichen Eheleute sind glücklich und dankbar. Freilich der Bräutigam — durch den Bruder seines Rivalen um das erhoffte Erbe betrogen, dann vom Manne seiner Stadtmaitresse als armer Teufel hinausgeworfen, endlich durch die Listen des Helden um seine Braut gebracht — der gaunernde Bräutigam endet kläglich, der dumme Student mit seinem lieberprobten Frauchen resigniert, der Held mit der errungenen Geliebten fröhlich.

Die Haupthandlung hat nun inmitten der Nebenhandlungen mit so reichem Stoffe und bei oft breit-genremäßiger Ausführung

nicht genügend Platz. Dies drängt den Dichter zu einer neuen Technik in der Darstellung: er führt nicht mehr aus, sondern deutet nur mehr an; doch in einer Art, dass er sich daraus eine neue Wirkung holt. Lag der technische Reiz der früheren komischen Handlungen darin, dass der Zuschauer um alles wusste und die Figuren im Finstern tappten, so ist es hier umgekehrt: Die Figuren sehen klar und der Zuschauer zerbricht sich seinen Kopf um die Bedeutung der Vorgänge. Er wird vom Dichter dupiert, um endlich durch die Aufklärung in einer unerwarteten Action überrascht, ja verblüfft zu werden. Dieser Effect ist gewiss stark, aber zugleich unkünstlerisch roh.

Die Zahlen sprechen auch hier eine deutliche Sprache. Das Stück ist trotz seiner Stofffülle verhältnismäßig kurz: 1983 Zeilen. Die vier Handlungen fließen stark ineinander, so dass sich 804 Zeilen für deren mehr oder minder combinierte Darstellung ergeben, also zwei Fünftel vom Ganzen. Im übrigen entfällt auf die isolierte Darstellung der Haupthandlung nur ein Minimum von 60 Zeilen, während die Hahnreih-Geschichte sehr breit mit 749, die Geschichte der beiden Ehen mit 370 Zeilen bedacht sind.

Schafft sich der Dichter in »A Chaste Maid of Cheapside« eine Fülle von verschiedenen Handlungen dadurch, dass er eine aus der andern erwachsen und dann die einzelnen sich materiell verschlingen lässt, findet er also hier die Schein-Einheit des Dramas im Äußerlich-Stofflichen, so erringt er sich für das nächste Stück eine solche auf rein-geistigem Boden. Der Titel lautet:

“Anything for a Quiet Life.”

Auch hier liegt ein komisches Sittendrama vor. Es variiert das Thema »Ehe« in drei Beispielen, deren drei Handlungen unverbunden nebeneinander herlaufen und nicht einmal am Schlusse organisch zusammengefasst werden. So ist für das Stück die künstlerische Einheit, wie auch die materielle verloren gegangen; es bleibt nur die lose, geistige Beziehung zwischen den Variationen des gemeinsamen Themas.

In der ersten Ehe steht ein alter, schwacher Mann neben seiner jungen, zweiten Frau. Sie ist herrschsüchtig, verschwenderisch und hartherzig gegen ihre Stiefkinder. Doch am Schlusse erweist sich dies als Schein, als Mittel zum Zwecke der Heilung des Mannes, um ihn davor zu bewahren, sein ganzes Geld in seinen alchy-

mistischen Spielereien zu vertändeln. Die Komödie basiert hier auf einer gespielten Tragödie. Da aber der Leser bis zur schließlichen, verblüffenden Aufklärung an den Ernst des Spieles glaubt, so stellt sich die komische Wirkung nicht ein. Das Raffinement des Doppelspiels hat den Eindruck verfälscht.

Daneben erscheint eine Ehe zwischen dem braven, ruhbedürftigen Manne an der Seite einer Bösen-Sieben und die Ehe der braven Frau, die ihr schurkischer Mann an einen alten Roué verschachern will.

So zeigen sich auch hier ernste, respective peinliche Conflicte, deren theilweise komische Führung und Lösung eine Komödienwirkung in der Totalstimmung nicht mehr aufkommen lassen. Äußerlich eingesprengte Farcen können diesen Übelstand künstlerisch nicht beseitigen.

Unter diesen inneren Schäden leidet die Technik des Dichters selbstverständlich nicht. Das ist ja ein apartes Gebiet. Mit der vorschreitenden Übung wird der Routinier geschickter. So versteht es Middleton hier besser als im vorigen Stücke die drei Handlungen äußerlich-scenisch zu verschmelzen. Es entfallen von den insgesammten 2482 Zeilen des Stückes fast gleiche Hälften auf die combinierte, respective isolierte Darstellung (1175 + 1307), während im vorigen Stücke die letztere die erstere bedeutend überwog (drei Fünftel zu zwei Fünfteln).

Trotz seines technischen Fortschrittes offenbart unser Drama den Verfall der essentiellen Kunst der Komödie. Zugleich eröffnet es aber deutlich die geistige Schwenkung von der Komödie zum Schauspiele. Die Motive sind bereits zu herb und peinlich für eine komische Durchführung. Darum behandelt Middleton in einem Falle die schauspielmäßigen Vorgänge als Schein — ein ungeschicktes, weil bis zum klärenden Schlusse undurchsichtiges Mittel, in den beiden anderen Fällen aber arbeitet er mit heterogenen Mitteln auf den naturgemäß ausbleibenden, komischen Effect. Der Grund dieser Verkehrtheiten liegt im Stofflichen. Middleton hat sich im Echt-Komischen erschöpft, er drängt als Sittenschilderer nach Abwechslung. Er findet sie in ernsten Themen, die er aber in raffinierter Hartnäckigkeit komisch ausbeuten möchte. Damit steht er wieder vor einem Wendepunkte seiner dichterischen Entwicklung.

Dritte Periode:

Middleton als sittenschildernder Schauspieldichter.

Unser Dichter scheint ein feines Gefühl für seine jeweilig auftauchenden Fehler besessen zu haben. Erst dichtet er sozusagen eine Gattung nach der anderen individuell zugrunde. So hat er sich die Tragödie verdorben, indem er nach dem Schauspiele schielte, das Schauspiel, indem er nach dem Lustspiele drängte. Nun verdirbt er sich das Lustspiel, weil ihn seine Sittenschilderung zwingt, der Stimmung weitere Grenzen zu stecken, um neben den heiteren auch ernste Motive verwerten zu können. Und so gelangt er unversehends zum sittenschildernden Schauspiele. Er rückt eben innerlich immer weiter, sei es ideell mit der Tendenz oder materiell mit dem Stoffe. Zunächst hält er aber noch an der eben erst verwendeten Kunstform fest. Darum folgt regelmäßig auf die Harmonie von Inhalt und Form die Disharmonie. Sofort merkt jedoch der Dichter den künstlerischen Zwitter und erringt sich im nächsten Drama zum neuen Inhalte die harmonierende Form in der neuen Gattung. So auch jetzt mit dem sittenschildernden Schauspiele.

Die schöpferische Kraft Middletons zeigt sich überdies in quantitativer Hinsicht und ist selbst für die fruchtbare jakobitische Zeit sehr anerkennenswert. Er hat seit Beginn des Jahrhunderts, den Anfang seiner dramatischen Thätigkeit bis nun, also bis 1613, vierzehn Stücke — meist allein — verfasst. Es begreift sich demnach, dass sich von jetzt ab eine Periode der geistigen Erschöpfung einstellt, umsomehr als er von seinem langsam eroberten Talentbereiche nun wieder abgedrängt wird. Die Production wird schwächer. Auch Meisterwerke sind nicht vorauszusetzen. Doch für den genetischen Ästhetiker, der der Entwicklung eines dichterischen Ingeniums unter dem historischen Gesichtswinkel in jeder Phase — sei es des Aufsteigens oder Absinkens — psychologisch nachgeht, erhalten selbst minder gelungene oder misslungene Werke ihr persönliches Interesse.

Das erste Stück, das hier in Betracht kommt, ist für 1613 bezeugt und trägt den Titel:

"No Wit, no Help Like a Woman's."

Es ist ein misslungenes Werk. Noch steckt zuviel von der Komödie in Middleton, als dass er schon ein gutes Schauspiel schreiben könnte. Das zeigt sich bereits äußerlich. Unser Drama setzt sich aus zwei Handlungen zusammen: aus einer ernst sein wollenden

Haupthandlung und einer komischen Nebenhandlung. Diese überragt mit 1834 Zeilen jene von 1152 Zeilen um mehr als die Hälfte.

Die Nebenhandlung ist rein komisch in Tendenz und Mitteln. Es handelt sich um das Wiedergewinnen von unrechtmäßig vorenthaltenem Gelde. Zu diesem Zwecke weiß — der Kampf spielt zwischen zwei Frauen — die Geschädigte die Schädigerin in eine Zwangssituation zu versetzen, aus der sich die letztere loskaufen muss. Es spinnt also die Intrigue die Fäden der Handlung.

Freilich zeigt die dem Dichter nun überständige Gattung bereits hippokratische Züge. Durch die Wiederverwendung von schon verbrauchten Motiven wird Middleton gezwungen, dieselben in raffinierter Art zu variieren. So erinnert das Thema an das ältere Stück »A Trick to Catch the Old-one«. Raufen sich aber dort die Männer um das Geld, so hier, in pikanter Ungewöhnlichkeit, die Frauen. Das komische Mittel zur Intrigue besteht hier darin, dass sich die Geschädigte als Mann verkleidet und ihre Gegnerin in sich verliebt macht. Dies war in spielerischer Art beiläufig verwendet in »Anything for a Quiet Life« flüchtig aufgetaucht. Hier wird das Motiv scharf gesteigert: die Verkleidete wirbt um die Hand ihrer dupierten Gegnerin und verlobt sich mit ihr; dann gelingt es ihr, die »bräutliche« Feindin in ihren Bruder verliebt zu machen und dieselbe mit ihm bei einem vorzeitigen »Ehebruch« zu ertappen; diesen Fehltritt muss die »Braut« theuer bezahlen; denn sie muss sich von ihrem »Bräutigam« um schweres Geld loskaufen, weil sie nun ihren Verführer zu heiraten gezwungen ist, um so ihren compromittierten Ruf wieder herzustellen. Der Bruder hat es aber mit seiner Liebe ernst gemeint. Die verkleidete Schwester hat er nicht erkannt, kennt aber die Geliebte als Feindin seiner Familie und ringt anfangs vergeblich gegen seine heftige Leidenschaft. Daraus erwächst eine ins Sentimentale spielende Seitenhandlung — ein neuer Ton in der Scala des ernster werdenden Dichters. Um die Werbung der verkleideten Heldin schwieriger und noch lustiger zu gestalten, erhält die schon zweifach Umworbene weitere vier Freier. Es sind gar drollige Käuze, für deren Behandlung und Dupierung »Your Five Gallants« das nahe Vorbild boten.

So verräth die komische Nebenhandlung eine alternde Komik.

Die junge Schauspielhandlung weist hingegen krasse Züge von individueller Unfertigkeit des Dichters auf. Das scheint verwunderlich, da doch Middleton in seiner ersten Periode das Schauspiel schon gepflegt hatte. Aber damals war es aus der romantischen

Tragödie Shakspere's erwachsen, jetzt erwächst es aus des Dichters eigener Komödie. So war es denn damals stilisiert und ist es jetzt realistisch, war es damals aristokratisch, ist es jetzt demokratisch und gemahnt in manchen Zügen an das spätere »bürgerliche Schauspiel«. Wie dies beim pathologisch werdenden Heißhunger Middletons nach stofflicher Fülle, den die letzte Phase seines Schaffens deutlich erwiesen hat, ganz begreiflich erscheint, ist unsere misslungene Haupthandlung hier mit Stoff überladen. Das hat seine künstlerischen Folgen. Vorerst, dass nur ein Theil der Handlung dramatisiert werden kann, während der andere große Theil als Vorgeschichte zu Beginn des Dramas exponiert und im Verlauf desselben berichtend nachgetragen werden muss. Weiters bestimmt sich dadurch die Art der dramatischen Fabelführung: sie beruht auf der Entwirrung verworrener Verhältnisse. Die dramatische Handlung entsteht demnach durch das Hereinspielen der Vergangenheit in die Gegenwart, durch eine allmählich vorschreitende Aufklärung. In dieser materiellen Verworrenheit erinnert dies erste realistische Schauspiel mitunter in bezeichnender Weise an die Situations-Komödie. Bei der Unfertigkeit des Dichters in dem ihm neuen Genre wird diese Beziehung gefährlich: er verwendet unwillkürlich komödienhafte Trics zur Führung seiner ernsten Handlung, wie er unmittelbar vorher in die Komödie ernsthafte Motive verpflanzt hat. Bewahrt er am Schlusse der einen Phase den Gattungscharakter nicht mehr, so erringt er ihn zu Beginn der nächsten Phase noch nicht. Darin spiegelt sich die Übergangszeit.

Im wesentlichen baut sich die Haupthandlung unseres Stückes auf einer geheimen Ehe auf, deren Träger sich vor der Welt als Geschwister ausgeben. Dann stellt sich heraus, dass die beiden wirklich Geschwister sind. Endlich erbringt die Lösung die Wahrheit: sie sind doch keine Geschwister. Dieses raffinierte Thema gibt Anlass zu den tragischesten Situationen, an deren Ernst man freilich nicht recht glauben kann. Unwahrscheinlich wirken ja schon die factischen und psychologischen Ungeheuerlichkeiten der Vorgeschichte. Es verlohnt sich nicht, in die complicierten Details der Handlung einzugehen.

Eine künstlerische Verbindung der beiden Handlungen im Drama fehlt. Sie laufen äußerlich nebeneinander, nicht einmal in guter Vertheilung der Einzelpartien (Haupthandlung + Nebenhandlung = 300 + 170; 260 + 410; 200 + 650; 300 + 600; 100 + 0 Zeilen).

Das nächste Schauspiel ist bezeugt für 1617 und trägt den Titel:

"A Fair Quarrel."

Es gilt vom Standpunkte der absoluten, modernen Kritik als ein sehr gelungenes Werk. Hier kommt das freilich nicht in erster Linie in Betracht, hier fragt es sich hauptsächlich darum, wie das Drama sich in der Entwicklung des Schauspieldichters ausnimmt. So besehen, bedeutet es einen wesentlichen Fortschritt Middletons. Es besitzt zwei Handlungen: die eine durchaus ernst und edel von Gehalt, die andere vorwiegend ernst geprägt, aber mit einer komischen Lösung, die nicht gerade stört. Das eigentlich komische Element ist zu einem Intermezzo verschrumpft, welches — bloß äußerlich eingefügt — mit 254 Zeilen vom Ganzen mit 2276 Zeilen nur ein Neuntel ausmacht. Also eine »quantité négligeable«. Die beiden Handlungen sind fast gleich stark: der erste Act mit 431 Zeilen gehört beiden gemeinsam, weil sie sich hier für den Eindruck untrennbar, wenn auch nur äußerlich, verschlingen; im übrigen stehen 775 gegen 816 Zeilen. Der Stimmungsharmonie entspricht die technische Symmetrie.

Die eine Handlung hat zum Leitmotive die Ehre. Conflict zwischen einer edlen Mutter und ihrem edlen Sohne. Dieser ist von seinem jähzornigen Gegner für einen Bastard erklärt worden. Er fordert ritterliche Genugthuung. Vor dem Duell kommt es zu einer Aussprache zwischen Mutter und Sohn: erst ist sie empört über die Verleumdung; als sie aber hört, welcher Gefahr ihr Sohn entgegengeht, bringt sie sich das Opfer der äußeren Ehre, bekennt sich — unschuldig — schuldig; der Sohn ist vernichtet. Er verweigert das Duell. Vom Gegner der Feigheit geziehen, fordert er nun für diesen Schimpf die Genugthuung und verwundet ihn schwer. Dieser bereut auf seinem Schmerzenslager; bekennt, vermacht sein Vermögen seiner braven Schwester und bestimmt dieselbe, ihre Hand seinem edlen, gekränkten Feinde anzutragen. Inzwischen Wiedersehen von Mutter und Sohn. Sie klärt ihn über ihre mütterlich-besorgte Nothlüge auf. Die Schwester kommt. Aus der Versöhnung keimt die Liebe.

Die andere Handlung hat zum Leitmotive die Liebe. Die Beziehungen zwischen dem Liebespaare sind schon sehr intim geworden. Der arme Liebhaber wird jedoch vom ahnungslosen Vater des Mädchens abgewiesen, da ein reicher, aber dummer Freier in Sicht. Die Liebhaberin sucht bei einem Arzt Rettung

vor der Schande. Dort gebiert sie im Geheimen ein Kind. Nun fordert der Arzt zum Dank ihre »Liebe«. Sie weist den Lüstling ab. Er verräth ihr Geheimnis dem dummen Bräutigam, der nun dem Schwiegervater die Verlobung kündigt. Dieser, in seiner Noth, ruft nach dem abgewiesenen Liebhaber, welchem aber der tückische Exbräutigam nun die wohlbekannte Neuigkeit von den Mutterfreuden der Neuverlobten vermeldet. Dieser stellt sich entrüstet, bis der Vater die Mitgift verdoppelt. So steuern die Liebenden wohlgemuth in den Hafen der Ehe.

Mit diesem Stücke endigt die lange Reihe der Dramen Middletons, welche in seinem zeitgenössisch-modernen London localisiert sind. Sie waren es aber nicht bloß äußerlich, ihre londinische Bodenständigkeit war wurzelecht, gehörte zu ihrem Wesen und schuf ihnen ihre hervorstechendste Eigenart, machte sie realistisch. Sie verdanken dies der Individualität ihres Schöpfers. Heiteres Temperament und satirische Tendenz umschreiben das dichterische Ingenium Middletons am persönlichsten. So veranlagt, musste es den jungen Dramatiker, der mit der fremd-schwerflüssigen Tragödie im Banne der Tradition einsetzt, bald über das romantische Schauspiel und im weiteren über das moralisierende Sittenstück zur modernen Komödie treiben, in der er sein persönliches Talentbereich findet; die zügellose Freude an lebenswahrer Schilderung aber lenkt ihn von der Komödie wieder ab zum realistischen Sittendrama. Damit ist sein organischer Kreislauf beendet, seine individuelle Entwicklung erschöpft. Damit schließt die dritte Periode. Hat er sich in der ersten vom Fremden bis zum Nahverwandten durchgerungen, in der zweiten im Eigenartigen gefunden, so entfremdet er sich in der dritten Periode sich selber. Middleton hat sich im individuellen Betracht künstlerisch ausgelebt.

Damit ist er freilich noch nicht am Ende seiner literarischen Production angelangt, doch was er von nun ab schafft, trägt nur mehr in Äußerlichkeiten, nicht mehr im Wesen sein persönliches Gepräge.

Vierte Periode:

Middleton als Experimentator und Nachahmer.

In dieser Schlussphase liegen die Verhältnisse ziemlich verworren. Das ist begreiflich; denn in dem Augenblicke, wo beim Dichter die individuelle Art des Dichtens aufhört, verliert sich mit

dem Künsteln der rothe Faden der inneren Entwicklung seiner Kunst. Zudem lässt uns hier die äußere Chronologie oft im Stiche. Es handelt sich hier um acht Stücke. Nur für eines, für des Dichters letztes, ergibt sich ein fester Termin mit August 1624. Es ist »A Game at Chess« — als politische Tagessatire ein Gelegenheitsstück und »Spiel« im eigentlichsten Wortsinne, also von gar keiner Bedeutung für die dramatische Persönlichkeit Middletons. Geht man von diesem Schlusspunkte nach rückwärts, so erhält man zwei zeitlich enggeschlossene Zweiergruppen: erstens »The Changeling« (zwischen 1621 und Jänner 1623) und »The Spanish Gipsy« (vor November 1623); dann »Women beware Women«, das aus inneren Gründen unmittelbar vor »More Dissemblers Besides Women« (vor Mai 1622) als dessen ergänzendem Gegenstücke liegt. Mit diesen fünf, gut fixierbaren Dramen füllt sich die Zeit von 1620—1624.

Es bleiben demnach für die klaffende Lücke von circa 1615 bis 1619 die drei Stücke »The Old Law«, »The Witch« und »The Widow«, wofür keine äußeren chronologischen Kriterien von genügender Beweiskraft vorhanden sind.

Sucht man nach inneren, so muss man sich vor allem die Entwicklung des Dichters am Schlusse der dritten Periode vergegenwärtigen, um Richtung-gebende Anknüpfungspunkte, um die Keime des Kommenden herauszufinden. Middleton ist in dem Drama »A Fair Quarrel« im Sittenstücke bis zum ernsten Schauspiele vorgerückt. Hat ihn sein Realismus von der Komödie zum Sittenstücke geführt, indem ihn derselbe über die Grenzen der heiteren Motive auch nach ernsten greifen ließ, so verfängt sich der Dichter nun in diesen. Das ernste Motiv ist aber antirealistisch: es ist weniger bodenständig als das heitere, weil es zu seinem Verständnisse der localen Details nicht so sehr bedarf; denn es ist sozusagen psychologisch reiner, innerlicher, allgemein-menschlich. Daher verliert auch Middleton in der bloß ernsten Handlung von »A Fair Quarrel« den Londoner Boden unter den Füßen. Die Localisierung in der Themsestadt ist hier nur mehr äußerlich, weil nicht mehr nothwendig, sie ist oberflächliches Costüm statt innerer Begründung. Mit dem Schwinden dieses concreten Elementes aus dem Thema gewinnt nun dasselbe einen abstracten Einschlag: das psychologische Problem. Dieses ist immer und überall giltig. Es erschöpft sich in der Beantwortung der Frage: wie verhält sich ein so gearteter Mensch in einem derartigen Conflicte? Zeit und Ort werden nebensächlich, womit gleichsam das realistische Fleisch der äußeren Handlung

verschrumpft und schließlich bloß das ideelle Skelet übrig bleibt. Dazu kann es freilich nur beim unindividuellen Experimentieren eines künstelnden Dichters kommen, der seine intuitiv-psychologische Entwicklung verliert, um sie gegen ein verstandesmäßig-logisches Programm einzutauschen. Der energische Middleton gelangt hiezu thatsächlich, wenn man sein Stück

"The Old Law"

hieher — hinter »A Fair Quarrel« — stellen darf, wogegen keinerlei äußere, wofür alle inneren Kriterien sprechen. Es ist das Problemstück κατ' ἐξοχήν. Es spielt in einem Wolkenkuckucksheim, das sich Epirus nennt, zu einer Zeit, die ohne Ernst für die antike ausgegeben wird. Das phantastische Problem besteht darin, die Leute auf Herz und Nieren zu prüfen unter Vorspiegelung einer plötzlich veränderten Situation: nach einem erneuerten Gesetze müssen alle Greise und Greisinnen eines bestimmten Alters freiwillig sterben oder getödtet werden, um den Jungen freien Raum zu voller Lebensbethätigung zu geben. Wie verhalten sich nun die Alten und die Jungen, wer ist gut, wer schlecht? Nachdem sich dies an einer langen Reihe von Figuren erwiesen hat, erfolgt selbstverständlich die Herstellung des realen *status quo ante* dadurch, dass das »Gesetz« aufgehoben wird. Natürlich enthält das Stück statt einer Handlung eine Fülle von kurzathmigen Actionen, die bloß der Figuren-Charakterisierung dienen.

Nach diesem Stücke steht der Dichter *vis-à-vis de rien*. Der Künstler hat sich in organischer Abfolge der ihn treibenden Tendenzen nun programmatisch im Künsteln verloren. Nur eines bleibt ihm noch übrig: sich souverän-humoristisch zu verspotten, lachend seinen künstlerischen Bankerott zu machen — mit einer Selbstparodie. Auch dieses köstliche, ästhetische Schauspiel gewährt uns der unerschöpfliche Middleton in:

"The Witch."

Schon im Titel verräth er seine Absicht. Er nennt das Stück »Tragi-Comedy«. Sie bietet zwei Handlungen, eine romantisch-heroische und eine modern-bürgerliche. Dort sucht eine Herzogin mörderische Rache am brutalen Gatten, hier wüthet ein schlechter Gatte in grundloser Eifersucht. Beide Handlungen werden bis zum Schlusse in blutrünstigem Ernst ausgeführt, um am Schlusse possen-

haft zu verpuffen; denn die grausen Mittel haben versagt und der *status quo ante* ist wieder hergestellt.

In der ersten Handlung dingt die tödlich beleidigte Heldin einen Mörder gegen ihren Gatten. Sie gewinnt ihn nur durch die Preisgebung ihrer Frauenehre. Nach vollzogenem Morde wird sie gegen den Mörder misstrauisch und lässt ihn gleichfalls ermorden. Ihre erschütterte Stellung befestigt sie durch Liebesköderung des mächtigen Gouverneurs. Nun am Schlusse zeigt sich, dass der Gouverneur mit ihrer Liebe nur gespielt hat, er wird ihr Ankläger. Doch die Herzogin bleibt straflos; denn der Mörder war nur scheintodt, weiters hat ihm die Herzogin früher eine Courtisane unterschoben, endlich steht auch der »todte« Herzog von der Bahre auf. Da also eigentlich nichts geschehen, verzeiht er seiner Frau. Der parodistische Effect liegt hier im drolligen Gegensatze zwischen den gewaltigen Mitteln und ihrer harmlosen Wirkung. Die Mittel sind ja immer erfolglos geblieben, was aber erst der verblüffende Schluss aufklärt.

In der zweiten Handlung rast die subjectiv unberechtigte und objectiv grundlose Eifersucht des Gatten, der selber schuldig die schuldlose Frau verfolgt. Wieder ungeheuerliche Mittel: verworrenste Intriguen, Mord- und Selbstmord-Versuche — die alle misslingen. In dem Eindrucke, dass diese ganze, grausig aufgerührte Handlung völlig überflüssig ist, wie sie sich schließlich ja auch harmlos ebnet, lebt hier die Parodie.

So hat der Dichter die beiden Richtungen, denen er bisher im ernsten Drama gefolgt ist, spöttisch durchhechelt. Er hat mit seiner literarischen Vergangenheit gründlich aufgeräumt.

Man sollte nun meinen, dass Middleton nach diesem literarischen Selbstmorde nur mehr literarisch begraben zu werden brauchte. Doch der unverwüstliche steht — wie sein »Herzog« — von der Todtenbahre wieder auf. Er schreibt von neuem. Freilich, der ureigene Middleton ist wirklich todt. Aber wenn sich auch seine persönliche Dichtung ausgelebt hat, sein dichterisches Talent ist ihm geblieben: im Technischen seiner Kunst nach der langen Übung ein vollendeter Meister wird er nun durch geistiges Erfassen oder gemüthliches Anempfinden fremder Poesie der große Nachahmer.

Gewiss schimmert auch hier noch seine Individualität durch. Besonders zu Anfang des neuen Curses, der ihn dem neu-romantischen Drama zuführt. Dies bezeugen die beiden Stücke:

"Women beware Women"
und
"More Dissemblers Besides Women."

Im ersten Stücke schreibt der Dichter eine Satire auf die Frauen, die er im zweiten durch eine Satire auf die Männer vervollständigt. Schon in diesen unkünstlerischen Tendenzen, die dem Dichter nicht organisch aus den Dramen erfließen, sondern die er aprioristisch mit den Dramen verfolgt, erweist sich der Verfall seiner persönlichen Dichtung. Er ist programmatisch, statt intuitiv. Das naive Element seines poetischen Ingeniums ist verloren. Als Problemstücken fehlt diesen Dramen die londinische Bodenständigkeit, sie sind äußerlich in einem farblosen »Florenz« und »Mailand« localisiert. Durch die satirische Tendenz gewinnen die Stücke aber eine theilweise Ähnlichkeit mit dem längstüberwundenen moralisierenden Sittendrama. So durch Stoffüberladung. Der Dichter wünscht ja seine Auffassung vielseitig zu exemplificieren. Dieser Stoffmasse kann er aber nicht Herr werden in psychologischer Durchdringung. Statt geistiger Begründung der Vorfälle erhält man diese oft nur in oberflächlicher Fabulistik. Damit geräth der Tragödiendichter unwillkürlich in die Technik der Situations-Komödie.

Besonders deutlich wird dies an der Tragödie »Women beware Women«. Hier führen die Verwicklungen zu einem blutigen Ende, weil die komischen Schwächen der Figuren sich in criminalistische Laster verwandelt haben. Wie untragödisch das Drama ist, ersieht man daraus, dass die Verwicklung sich fortwährend steigert bis knapp vor den lösenden Schluss. Die Hemmungen für die Lösung sind eben bloß äußerlich, können also plötzlich hinweggeräumt werden. In der wahren Tragödie liegen aber die Ereignisse tief im Psychologischen verankert: der Held kommt mit der Welt nicht aus, die gestörte Ordnung kann nur durch seine Vernichtung wieder hergestellt werden. Der Held der Tragödie muss sich daher erst die Welt unterwerfen, um dann von ihr langsam unterworfen zu werden. Der Höhepunkt seiner Kraftentfaltung liegt darum in der Mitte des Dramas, weil die zweite Hälfte seinen inneren Zerfall vor der Katastrophe bringen muss. In der Komödie jedoch folgt auf den Höhepunkt unmittelbar der jähe Sturz in die Katastrophe; denn Aufklärung und Lösung sind hier eins. Dasselbe Gepräge zeigt Middletons criminalistisches Schauerstück; denn seine äußer-

liche Verwicklung endet in einer äußerlichen, und darum plötzlichen Lösung.

Ob Middleton seinen Missgriff erkannt hat? Im zweiten Stücke »More Dissemblers Besides Women« kehrt er nämlich zur Komödie zurück: die ethischen Conflicte werden erleichtert und einer versöhnlichen oder resignierten Lösung zugeführt.

In einer anderen Komödie endlich, in

"The Widow"

entledigt sich der Dichter auch noch der programmatischen Tendenz und gelangt so zur reinen Charakter-Komödie. Diese unterscheidet sich von seinen früheren Komödien wesentlich durch den Mangel an dem realistischen Einschlag ständischer Komik, die örtlich und zeitlich gebunden ist. Das lustige Stück spielt demnach auch in einem farblosen »Capo d'Istria«.

Von hier aus findet der Dichter — in fremde Bahnen einlenkend — seinen Weg zum neu-romantischen Drama. Dieses vertreten seine beiden, letzten Stücke:

"The Changeling"
und
"A Spanish Gipsy."

Er findet den Weg nicht allein, es sind Compagniearbeiten mit Rowley, der ja auch schon bei »A Fair Quarrel« mitgeholfen. Die Antheile der beiden Dichter innerhalb der Dramen zu sondern, muss nach dem dermaligen Stande der Forschung einer späteren Zeit vorbehalten bleiben. Denn so bequem, wie die englischen Editoren, die nach bloß subjectiven, unbegründbaren Eindrücken aus Sprach- und Kunststil die Vertheilung vornehmen, kann es sich die exacte Wissenschaft nicht machen. Die beiden Dramen haben im ganzen wie besonders in Einzelheiten einen hohen poetischen Wert, dadurch sind sie zu Lieblingen der englischen Kritik geworden. Zugleich wurden sie aber auch zu Specimina für Middleton. Dass dies durchaus unberechtigt ist, hat die vorliegende Untersuchung wohl bewiesen.

Die Stärke und Eigenart Middletons liegt eben in der modern-realistischen Komödie. Dies zeigt die vorgeführte Entwicklung des Dichters. Dies zeigen aber auch äußere Umstände. Die Komödien liegen mitten in der Zeit seines dramatischen Schaffens eingebettet,

sie sind das Product seiner besten Arbeitskraft, sie bilden auch die stärkstvertretene Gattung. Endlich entledigt sich Middleton in der Komödienperiode fast völlig der Mithilfe anderer Dichter. Es darf ja behauptet werden, dass jede Compagniearbeit das individuelle Schaffen stark beeinträchtigt. Die persönliche Einheit des Werkes wird gegen die Einheit im modischen Gattungs-Charakter ausgetauscht. So versteht es sich, dass nur der noch schwache Anfänger und der schon schwache Routinier nach helfenden Mitarbeitern greift, während solche der über sich klare, individuell-schöpferische Meister seiner Kunst verschmäht. Die 24 Dramen Middletons, die wir direct oder indirect kennen, zerfallen in Hinblick auf seine Entwicklung in zwei Gruppen. Die eine umschließt die drei verlorengegangenen ersten dramatischen Versuche und die sieben Stücke der letzten Periode. Es sind die Zeiten des nichtindividuellen Schaffens. Von den zehn Stücken sind sieben Compagniearbeiten. Die anderen 14 Stücke der individuellen Periode mit der krönenden Komödie weisen bloß zwei Compagniearbeiten auf, wovon eine bezeichnenderweise den Schlusspunkt dieser Periode bildet, nämlich »A Fair Quarrel«.

Der Platz, den Middleton ehrenvoll in der Geschichte des jakobitischen Dramas einzunehmen berechtigt ist, gebürt ihm auf Grund der absoluten, literarischen Leistungen in der modern-realistischen Komödie; denn nur hier ist er originell, weil individuell. Gebürt ihm daraufhin der Beifall der Freunde der Literatur, so nöthigt sein eigenartiger Entwicklungsgang, der ihn von der Tragödie zur Komödie und von dieser wieder hinweg zur Tragödie führt, ein Entwicklungsgang, der sich fast überall schrittweise verfolgen und begreifen lässt, den Forschern der Literatur ein lebhaftes Interesse ab. Der Dramatiker Middleton ist eben eines der sonderlichsten Probleme für die historisch-genetische Ästhetik.

Greene über Shakespeare.

Von

W. Creizenach.

Die früheste Äußerung über Shakespeare als Schauspieler und Dichter ist bekanntlich in den Worten enthalten, mit denen Greene am Schlusse seines Pamphlets »*A Groatsworth of Wit bought with a Million of Repentance*« diejenigen unter seinen früheren Bekannten anredet »*that spend their wits in making playes*«. Er warnt sie vor den Schauspielern und sagt dann mit deutlicher Beziehung auf Shakespeare: »*Yes, trust them not; for there is an upstart crow, beautified with our feathers, that, with his Tygre's heart wrapt in a player's hyde, supposes hee is as well able to bombast out a blank-verse as the best of you; and beeing an absolute Johannes fac-totum, is in his owne conceyt the onely Shake-scene in a countrey.*«

Die Worte von der Krähe, die sich mit fremden Federn schmückt, sind schon sehr verschieden aufgefasst worden. Einige nehmen an, dass sie sich auf den Schauspieler beziehen, der im entlehnten Schmuck der Dichterworte auf der Bühne prangt. Andere meinen, Greene habe mit diesen Worten auf Shakespeare als auf einen dramatischen Dichter gezielt, der sich den von Marlowe und und seinen Freunden geschaffenen neuen Kunststil der Blankvers-Tragödie angeeignet habe. Wieder andere gehn noch weiter und betrachten die Stelle als einen Hauptstützpunkt der Vermuthung, dass die Historien-Dramen »*King Henry VI., Part II.*« und »*King Henry VI., Part III.*« in der Fassung wie sie zuerst in den Jahren 1594 und 1595 in Druck erschienen, nicht von Shakespeare, sondern von Greene oder einem Dichter seines Freundeskreises herrühren. Nach Ansicht der Vertreter dieser Meinung soll die Fassung der beiden Dramen, die in der Folio-Ausgabe von 1523

vorliegt, nichts anderes sein als eine Bearbeitung der früheren Dramen durch Shakespeare, die zu der Zeit, als Greene sein Pamphlet schrieb (1592) schon vorhanden gewesen sei. Und damit soll es auch sehr gut stimmen, dass Shakespeare an der erwähnten Stelle gerade durch ein Wort aus »*Henry VI., Part III.*« verhöhnt wird.

Unter diesen Meinungen verdient offenbar die erste den Vorzug. Nicht nur der Umstand stimmt sehr gut damit überein, dass Greene ein paar Sätze vorher die Schauspieler bezeichnet als »*those puppits, that speake from our mouths, those anticks garnisht in our colours*«, sondern es muss auch daran erinnert werden, dass noch andere Schriftsteller in ähnlicher Weise den Schauspielern ihre Abhängigkeit vom Dichter höhnisch vorhielten. So heißt es von den Schauspielern in dem Universitäts-Drama »*The Return from Parnassus*«:

With mouthy words, that better wits have framed,
They purchase land, and now esquires are made.

Entscheidend scheint mir aber eine Stelle aus einem früheren Werke Greenes. In seinem »*Never too late*« (1590, *Works, ed.* Grosart, *vol.* VIII, p. 128 ff.) wird Francesco von einem Gentleman gefragt, wie er über »*Playes, Playmakers and Players*« denke. In seiner ausführlichen Antwort erzählt er unter anderem, wie im alten Rom die Schauspieler mit ihrem Reichthum zugleich auch anmaßend geworden seien, so z. B. Roscius: »*It chanced that Roscius and he* (Cicero) *met at a dinner, both guests unto Archias the poet, when the proud Comedian dared to make comparison with Tully: which insolencie made the learned Orator growe into these termes: ‚Why, Roscius, art thou proud with Esop's Crow, being pranct with the glory of other feathers? Of thy selve thou canst say nothing, and if the Cobler hath tought thee to say Ave Caesar, disdain not thy tutor, because thou pratest in a King's chamber.'*« Greene hat also in seinem letzten Pamphlet nur einen früher schon gebrauchten Vergleich wiederholt.

Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, dass auch eine andere Stelle in Greenes »*Groatsworth of Wit*« eine Anspielung auf Shakespeares »*Henry VI.*« und zwar auf den zweiten Theil zu enthalten scheint. Es wird da erzählt, in welche Noth Roberto (Greene) durch sein liederliches Leben gerathen war. »*Then walked he, like one*

of D(uke) Humfreyes squires, in a threed-bare cloake, his hose drawne out with his heeles, his hose (lies: *shoes, Dyce) unseamed lest his feete should sweate with heate* . . .« Dies muss sich wohl auf die Stelle beziehen (II 4), wo Gloster, über die Schande seiner Frau trauernd mit seinem Gefolge auftritt und wo es in der Bühnenanweisung der ersten Ausgabe heißt: »*Enter Duke Humphrey and his men in mourning cloakes.*«

»Philotus.«

Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas in Schottland

von

R. Brotanek.

Die Geschichtsschreiber des älteren englischen Dramas haben bisher kaum Zeit gefunden, ihre Blicke von der berückenden Schönheit der Londoner Muse auf die dürftige Gestalt ihrer schottischen Schwester zu wenden. Man hat sich gewöhnt, die dramatische Literatur Schottlands nach Lindesay todt zu sagen und die Reformatoren als ihre Mörder zu bezeichnen. Ein Todesstreich, wie er gegen das englische Drama um die Mitte des 17. Jahrhunderts von den Puritanern geführt wurde, soll die schottische Kunst fast ein Jahrhundert früher getroffen haben.

Die Unrichtigkeit dieser geläufigen Behauptungen wird in ihrem vollen Umfang erst erkannt werden, wenn wir einmal eine Geschichte des schottischen Dramas besitzen. An dieser Stelle möchte ich nur an der Hand einer kleinen Auswahl aus meinen Notizen in aller Kürze zeigen, dass der reformierte Clerus bis zum Ende des 16. Jahrhunderts den dramatischen Aufführungen im allgemeinen keineswegs feindlich entgegen trat.

Das wäre auch ebenso undankbar wie unklug gewesen. Ein dramatisches Gedicht, Lindesays »*Thrie Estaits*«, hatte der Reformation mächtigen Vorschub geleistet, und das Volk hieng mit zäher Liebe an seinen alten Spielen von *Robin Hood*, dem *Abbot of Unreason* und der *Queen of May*. Diese wurden noch 1572 in Edinburgh gefeiert[1]), ja noch 1585 vor Jakob VI. aufgeführt[2]). Neben diesen Volksbelustigungen haben wir Nachrichten über eine

---

[1]) *Diurnal of Occurrents (Maitland Club 1833).*

[2]) *Calderwood.*

höhere Gattung dramatischer Aufführungen. Einer derselben wohnte sogar nach James Melvilles sicherem Zeugnis John Knox in eigener Person bei (Juli 1571). Wir lesen ferner in Birrels Tagebuch, dass ein so gestrenger Herr wie Moray es nicht verschmähte, sich durch ein Spiel Robert Semples unterhalten zu lassen. Und als König Jakob 1579 zum erstenmal nach Edinburgh kommen sollte, trug sich der Rath der Stadt mit dem Gedanken, von den Schulen Dramen aufführen zu lassen[1]).

Im Jahre 1589 wurde einer Theatergesellschaft zu Perth[2]) von den Kirchenbehörden die Erlaubnis zu Aufführungen ertheilt unter Einschränkungen, in welchen wir nur vernünftige Censurmaßregeln zu erblicken vermögen: das Buch des Stückes muss vorgelegt und Abweichungen von demselben würden nicht geduldet werden. Dieselbe Körperschaft hatte freilich 1577 scharfe Maßregeln gegen die Frohnleichnamsspiele ergriffen. Aber die Misterien wurden in England mindestens ebenso eifrig verfolgt.

So finden sich noch zahlreiche Verordnungen, welche dramatische Aufführungen in drei Richtungen einschränken. Das Spiel darf nicht aus der Bibel geschöpft werden; die Aufführung darf nicht am Sonntag stattfinden; der Text muss der Obrigkeit vorliegen[3]).

Strenger verfährt man, mit wenig Erfolg, gegen die volksthümlichen Spiele, den *Abbot of Unreason* u. s. w. Doch ist zu erinnern, dass das zügellose Treiben dieser Masken schon in katholischen Zeiten Anlass zu Einschränkungen, ja Verboten gegeben hatte.

Erst im letzten Lustrum des 16. Jahrhunderts finden wir ein untrügliches Symptom des nahe bevorstehenden Erlöschens der dramatischen Dichtung.

Es ist die Periode der Besuche englischer Schauspieler in Schottland (1594 und 1599). Vom König höchst gnädig aufgenommen, erhielten sie 1599 die Erlaubnis, in Edinburgh auch öffentlich zu spielen. Die geistliche Obrigkeit verbot jedoch den Besuch der Aufführungen und musste vom König zur Zurückziehung dieses Verbotes veranlasst werden[4]). Noch einmal kommt 1601 eine englische Truppe nach Edinburgh, unter welcher man bekanntlich

---

[1]) Chambers, »*Domestic Annals of Scotland*«, *I 130.*

[2]) *Perth Kirk-Session Records (Spottiswoode Club Miscellany).*

[3]) Vgl. z. B. *The Book of Universal Kirk 1574.*

[4]) Spottiswoode.

Shakespeare vermuthet hat. Sie geht später nach Aberdeen, wo sie, mit Empfehlungsbriefen von des Königs eigener Hand ausgerüstet, nur freundlichen Empfang finden konnte.

Namentlich die Geschichte des Besuches der englischen Schauspieler von 1599 macht es deutlich, dass in den letzten Jahren des Jahrhunderts das Drama nur durch den Hof noch gehalten werden konnte. Als nun Jakob VI. nach seiner Thronbesteigung als König von England seine schützende Hand nicht mehr über Schauspieler und Theater in Schottland halten konnte, war es auch um das schottische Drama geschehen. Bis 1663 ist *nicht eine einzige* Nachricht über dramatische Aufführungen bekannt geworden[1]).

Ich hielt diese einleitenden Bemerkungen für nöthig, um zu zeigen, dass die Komödie »Philotus« nicht wie eine ganz vereinzelte Erscheinung unter den Denkmälern des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts dastand. Für einen solchen erratischen Block könnte man sie allerdings nach den Darstellungen der meisten Literaturgeschichten[2]) halten. Die traurige Wahrheit ist nur, dass dieses Spiel allein von einer allerdings nicht übergroßen Zahl auf uns gekommen ist. So gründlich hat der puritanische Eifer des 17. Jahrhunderts, uneingedenk der dem Drama keineswegs feindlichen Haltung seiner Begründer, mit der dramatischen Literatur aufgeräumt, dass die Daten der drei ältesten erhaltenen schottischen Stücke[3]) je um mehr als ein halbes Jahrhundert auseinanderliegen: 1535 Lindesays »*Thrie Estaits*«; 1603 der »*Philotus*«; 1663 William Clerkes »*Marciano*«[4]).

Gleichsam als Abschiedsgruß der mit König Jakob VI. nach dem gastlichern Süden sich wendenden dramatischen Muse erschien im Jahre 1603[5]) ein zierliches Quart-Büchlein, in gothischen Lettern gedruckt: »*Ane verie excellent and delectabill Treatise, intitulit*

---

[1]) Die Buchdramen William Alexanders, Earls of Stirling, gehören kaum mehr der schottischen Literatur an.

[2]) Irving macht eine rühmliche Ausnahme.

[3]) Ich sehe hier von dem halbdramatischen Monologe Dunbars ab (»*The droichis part of the play*«, *ed. Schipper No. 29*).

[4]) Über das letztere Drama vgl. Inglis, »*The Dramatic Writers of Scotland*«.

[5]) Nach einer Notiz in »*Correspondence of Paton with Herd*« (1830, p. 98) wäre dies schon die zweite Ausgabe und Paton hätte eine solche in 18° von 1600 oder 1602 besessen; ein Druck von dem ich sonst nirgends Nachricht finde. (Vgl. Hazlitt, »*Bibliogr. Coll. and Notes*« I 332).

Philotus. Quhairin we may persave the greit inconveniences that fallis out in the Mariage betwvene age and youth . . . . Imprinted at Edinburgh be Robert Charteris, 1603. Cum Privilegio Regali.«

Das Drama wurde 1612 wieder aufgelegt bei Andro Hart in Edinburgh. Schon im Titel dieser Ausgabe findet sich eine charakteristische Änderung: das Stück, früher als »*Treatise*« bezeichnet, tritt jetzt etwas anspruchsvoller als »*Comedie*« auf. Auch sonst unterscheidet sich dieser Druck ganz erheblich von dem Charteris' durch den Versuch, den kernigen Dialect dem Schriftenglisch näher zu bringen: specifisch schottische Wörter, Formen und Schreibungen werden durch englische ersetzt, ein »*Argument*« wird beigegeben, welches gut englisch sein will.

Die Ausgabe von 1603 wurde — im ganzen recht zuverlässig — abgedruckt in Pinkertons »*Scotish Poems, reprinted from scarce editions. London 1792.*« *8°. Vol. III 1—63.*

Im Jahre 1835 wurde eine prächtige Facsimile-Ausgabe für den Bannatyne Club veranstaltet. Der ungenannte Herausgeber ist David Irving[1]).

Die Strophen 17—31 unseres Stückes hat auch Chambers abgedruckt in den »*Domestic Annals of Scotland. Edinburgh 1858*«. *Vol. I 370*[2]).

Über den Zeitpunkt der Abfassung des »Philotus« sprach sich zuerst Pinkerton aus in den »*Ancient Scotish Poems*« p. CX, wo er das Gedicht in die Regierungszeit Jakob V. verlegte. Doch schon in seiner oben genannten Ausgabe (vol. I p. XXI) gab er diese Ansicht auf und nahm mit Recht eine Entstehung ganz kurz vor dem ersten Druck (1603) an. Den Beweis, den Pinkerton uns schuldig bleibt, will ich im folgenden zu erbringen versuchen. Ermöglicht wurde derselbe durch Irvings Nachweis der Quelle unseres Dramas in der achten Erzählung der Novellensammlung

---

1) Vgl. D. Laing, »*Memoir of Dr. Irving*« (Irvings »*History of Scotish Poetry*« p. XX); Lowndes im Appendix p. 12. Ganz mit Unrecht gilt dem Herausgeber von Riches später zu nennender Novellensammlung J. W. Mackenzie als Verfasser der Vorrede zum »Philotus«. — Irving hat das für seine »*History of Scotish Poetry*« bestimmte Capitel über den »Philotus« für die Einleitung der Ausgabe des Bannatyne Clubs verwendet. So erklärt sich die ganz befremdliche Thatsache, dass in Irvings Hauptwerk (druckreif schon 1828, posthum erschienen 1861) seine eigene Ausgabe mit keinem Wort erwähnt wird. Der Verfasser hat offenbar vergessen, seine wichtigen Nachträge aus der Vorrede der Ausgabe in das Ms. der »*History of Scotish Poetry*« einzutragen.

2) Zweite Ausgabe (1859) I 374.

Barnabe Riches: »*Riche his Farewell to Militarie profession: conteining verie pleasaunt discourses fit for a peaceable tyme* . . . . . *London, by Robart Walley. 1581.*«

Gegen Irvings Aufstellung hat nur Collier in seiner Ausgabe der eben genannten Novellensammlung[1]) Einwand erhoben: ihm gilt das Drama für älter als die Novelle und er ist geneigt, für die beiden Werke eine gemeinsame Quelle anzunehmen.

Nun ist es aber nicht sehr wahrscheinlich, dass Riche für seine Erzählung eine directe Quelle vorlag. Er selbst scheint sie — freilich nicht in wünschenswerter Deutlichkeit — mit vier anderen der Sammlung als seine eigene Erfindung auszugeben und den Übersetzungen aus dem Italienischen gegenüberzustellen (p. 16). Unser Glaube an diese Angabe wird allerdings erschüttert, wenn wir von einer (der zweiten) dieser angeblichen Orginal-Erzählungen die Vorlage bei Bandello finden. Aber gerade die uns interessierende Novelle arbeitet mit so geläufigen Motiven, dass wir Riche nicht zuviel zutrauen, wenn wir annehmen, er habe sie aus solchem überall umherliegenden Material zusammengeschweißt[2]).

Eine Vergleichung des Dramas mit der Novelle kann vollends die Möglichkeit einer gemeinsamen Quelle nicht aufkommen lassen; sie wird vielmehr ergeben, dass der »Philotus« mit wenigen selbstständigen Zuthaten, den nothwendigsten Kürzungen und einigen Umstellungen in der Folge der Ereignisse Schritt für Schritt der Novelle Riches folgt.

Den Beginn der Novelle — das Leben Albertos bis zu seiner Übersiedlung nach Rom — überschlägt der Verfasser des Dramas. Die Erzählung von des Philotus unerwiderter Liebe zu Emily (p. 193) setzt er geschickt in einen Dialog um (Strophe 1—6).

---

[1]) Für die *Shakespeare Society*, unter dem wenig zutreffenden Titel: »*Eight Novels employed by English Dramatic Poets. London 1846*« 8°. Colliers Ansicht ist mir umso unerklärlicher, als er das Drama genau gelesen haben muss: er steuerte ja für die Ausgabe von 1835 die Varianten des zweiten Druckes bei. Namentlich mit Hinblick auf den merkwürdigen Irrthum betreffs des Veranstalters des letzteren Neudruckes (vgl. oben p. 145 n.) war ich versucht, trotz Lowndes (p. 2341) und Allibone (p. 1786) Collier von der Ausgabe Riches freizusprechen, bis ich durch den Bericht der *Shakespeare Society* über das Jahr 1846 eines schlimmern belehrt wurde. — Die achte Novelle Riches wurde auch in Irvings Ausgabe des »Philotus« nach einem unvollständigen Exemplar abgedruckt, welches irrthümlich 1583 datiert wird.

[2]) Dies ist auch Köppels Ansicht: »*Studien zur Geschichte der italienischen Novelle*«, *p. 50*.

Die folgenden Strophen (7—40) führen eine Person ein, welche in der Novelle nicht vorkommt: die Kupplerin. Gerade diese Zuthat ist recht geeignet, die Abhängigkeit des Dramatikers von der Novelle zu beweisen: es war ihm offenbar darum zu thun, einen ganz undramatischen Abschnitt Riches für sein Werk zu retten, in welchem Emily sich die Gründe für und wider eine Heirat mit Philotus klarlegt. Da er die Form des Monologes nicht kennt, die auch hier wenig am Platze wäre, nimmt er zu der in der damaligen Erzählungsliteratur so beliebten Figur der Kupplerin seine Zuflucht und lässt diese mit genauester Anlehnung an Riches Worte (p. 195, 15—196, 33) die Freuden des Reichthums schildern, in dessen Besitz Emily durch die Heirat gelangen würde. Die hiebei aufgezählten Speisen und Kleidungsstücke sind specifisch englisch, wie auch die Tageseintheilung — und der gesunde Appetit und Durst der Damen. Eine fremde, gemeinsame Quelle ist schon deshalb ausgeschlossen.

Den zweiten Theil der Ausführungen Riches (p. 196, 34 – 197, 20) bringt Emily als Einwand gegen die verführerischen Schilderungen der Kupplerin vor. In Strophe 40 gibt die letztere dem Philotus von ihrem missglückten Gang Bericht.

Nun blättert der Dramatiker in der Novelle zurück und schildert die Werbung des Philotus bei Emilys Vater (Str. 41—44 = p. 193, 15—193, 25; vgl. besonders Str. 43, 6 mit p. 193, 24); dann, stark vergröbernd, Emilys Weigerung (Str. 45—54 = p. 194, 12—195, 10).

Das Auftreten des Flavius (Riche p. 197, 20) wird im Drama zu einer feurigen Liebeserklärung im schönsten »*mellifluate stile*« ausgesponnen (Str. 55—64), welche von Emily, ganz im Sinne der Novelle, zuerst ungläubig aufgenommen wird (Str. 65—68 = p. 197, 24—27). Es folgt die Zustimmung des Mädchens und der Plan zur Flucht — im Drama von Emily entworfen, — endlich dessen Ausführung (Str. 69—80 = p. 197, 28 – 198, 35). Nach der Botschaft des Dieners (Str. 81—82 = p. 199), welche im Drama (Str. 79) gut vorbereitet ist, werden die Klagen des Alberto und Philotus breit ausgeführt (Str. 83—87 = 199, 18—19).

Der folgende Abschnitt der Novelle, das Auftreten Philernos, bot der Dramatisierung gewisse Schwierigkeiten, und der Dichter des »Philotus« war nicht der Mann, diese zu besiegen. Der Novellist wiederholt nicht umsonst die Vorgeschichte des Philerno und lässt die beiden Alten so sprechen, dass dieser über ihren Irrthum in

der Person völlig aufgeklärt wird. Im Drama wendet sich Philerno an stumme Personen,[1]) stellt sich als Sohn des ihm nur dem Namen nach bekannten Alberto vor und fragt nach dessen Wohnung. Das wäre so weit ganz geschickt gemacht. Nun kommen aber Alberto und Philotus dazu und aus den Reden der beiden soll Philerno entnehmen, dass er für seine verkleidete Schwester gehalten wird. Das geht aber aus den Strophen 89—90 keineswegs hervor, so dass der Zuschauer, wenn der angebliche Sohn (Str. 91, 2) zugibt, Männerkleider angelegt zu haben um zu entfliehen, gewiss der Meinung werden musste, er habe die wirkliche Emily vor sich, welche in Strophe 88 nur zur Einleitung irgend einer neuen Intrigue sich als Mann eingeführt hätte.

Bis auf diese grobe Ungeschicklichkeit folgt das Drama wieder recht genau, mit wörtlichen Anklängen, der Novelle (Str. 89—95 = p. 199, 28—201, 21); ebenso ,in der anschließenden Verführung der Brisilla (Str. 98—115 = 201, 22—206, 20).

Es folgt eine Strophe (116) als Einleitung zu einer vom Dramatiker auf Grund der Novelle (210, 17) eingeschobenen Scene in der Kirche, in welcher eine der Erzählung unbekannte Figur, ein Priester, eine entsetzlich prosaische und würdelose Rede hält. Zur Einschaltung dieses unnöthigen Auftrittes wurde der Bearbeiter jedenfalls veranlasst durch den leichten Anschluss, der sich zwischen p. 206, 22 und 210, 16—21 (Str. 120) herstellen lässt.

Nun wieder genaue, zum Theil wörtliche Entsprechungen in der Beschwörungs-Scene (Str. 121—132 = 210, 22—211, 18). Dann greift der Bearbeiter auf p. 206, 22 der Novelle zurück und folgt seiner Quelle bis p. 210, 7 recht genau, doch mit verständigen Kürzungen (Str. 133—139, 4). In der Scene zwischen Philerno und der Dirne dagegen (Str. 139, 5—140 = p. 210, 8—15) wurde dem Zuschauer kaum deutlich, für wen diese bestimmt ist.

Abermals findet eine Abweichung von der natürlichen Reihenfolge der Begebenheiten statt, wie sie die Novelle erzählt: wegen der Einschaltung der Kirchen-Scene kann jetzt erst die Fortsetzung der Nebenhandlung Emily—Flavius folgen (Str. 141—142 = p. 211, 19—212, 15). Hieran schließt sich, genau wie in der Erzählung[2]), die Lösung des Knotens (Str. 143—158 = p. 212, 16—216, 8).

[1]) So müssen wir die Scene verstehen, da in den anschließenden Reden auf Philernos Angabe, er sei Albertos Sohn, gar kein Bezug genommen wird.

[2]) Auch der nicht üble Scherz p. 215, 14—17 kehrt wieder (Str. 153).

Die Strophen 159—171 haben mit der Handlung des Dramas nichts mehr zu thun.[1])

Durch diese Vergleichung der beiden Werke ist wohl hinlänglich bewiesen, dass die Novelle die unmittelbare Quelle des Dramas war. Das umgekehrte Verhältnis ist ebenso ausgeschlossen wie eine gemeinsame Vorlage. Was für einen Grund hätte auch eine Nacherzählung des Dramas, die Person der Kupplerin zu streichen und wie könnte sie ungeschickte und undeutliche Scenen, z. B. die Strophen 89—93 oder 139—140 verstehen?

Damit wäre also die Entstehung unseres Dramas zwischen 1581 und 1603 bestimmt. Vielleicht lassen sich aber diese Grenzen noch etwas einengen auf Grund einer interessanten Nachricht über das unliebsame Aufsehen, welches die Novellensammlung Riches in Schottland erregte. In einem Briefe George Nicolsons an den früheren englischen Gesandten Rob. Bowes (Edinburgh, 18. Juni 1595) findet sich eine Stelle, welche in dem *Calendar of the State Papers, relating to Scotland, vol. II 683* auszugsweise mitgetheilt wird:[2]) *»In the conclusion of a book called 'Rich his Farewell' printed in 1594, such matter is noted as the King is not pleased with; he says little but thinks the more.«*

Dies bezieht sich gewiss auf Riches freie Nacherzählung der bekannten Geschichte Macchiavellis vom Teufel Belphagor, welcher hier in den König von Schottland fährt; eine hässliche Äußerung des Nationalhasses, die bei Riche nicht vereinzelt dasteht[3]).

In dem Briefe wird also eine von den Bibliographen bisher nicht beachtete Ausgabe des Buches von 1594 bezeugt. Da nun aus dem folgenden wahrscheinlich werden wird, dass der »Philotus« am schottischen Hofe entstand und ferner die Ausgabe von 1594 dem König als die erste galt[4]), darf man wohl die Entstehung des Lustspieles zwischen 1594 und 1603 ansetzen.

Die Frage nach dem Verfasser unseres Dramas hat die englischen Literarhistoriker noch im Jahrhundert seines Erscheinens

---

[1]) Das Lied am Ende des Dramas ist einem sehr bekannten Gedichte Thomas Campions entnommen. (Gedruckt *Roxburghe Ballads*, ed. Chappell I 348; vgl. auch Wright-Halliwells »*Reliquiae antiquae*« *I 323, II 123* und »*Bagford Ballads*« *p. LXXI, No. 209).*

[2]) Eine ähnliche Angelegenheit ebd. II 749.

[3]) *Vgl.* »*Farewell*« *p. 14.* In der Ausgabe von 1606 wird begreiflicherweise Edinburgh durch Constantinopel und der König durch »*the Turk*« ersetzt.

[4]) *Calendar of State Papers I p. XXII.*

beschäftigt. Der erste, welcher ihr näher trat, war wohl Miltons Neffe, Edward Phillips. Er schrieb es 1675 im *Theatrum Poetarum Anglicanorum* dem bekannten Interludiendichter und Epigrammatiker John Heywood zu. Phillips' Plagiator Winstanley schrieb ihm das getreulich nach in *»The Lives of . . English Poets. 1687« p. 95.* Der seltsame Irrthum fand seinen Weg in Woods *»Athenae Oxonienses« (1691, vol. I 116)* und Tanners *»Bibliotheca Britannico-Hibernica« (1748, p. 401).* Ja er steht noch in der dritten Ausgabe von Wartons *»History of English Poetry« (1824 vol. III 373),* obwohl schon der scharfäugige Langbaine[1]) Heywoods Autorschaft entschieden in Abrede gestellt hatte.

Derselbe Kritiker macht noch[2]) auf die anscheinend sehr geläufige Verwechslung des Stückes mit dem »Philotas« des Samuel Daniel aufmerksam, eine Warnung, welche Chambers in den *»Domestic Annals« (I 374)* wiederholt. Trotzdem ist noch Chappell[3]) in diesem Irrthum befangen, der wohl keiner Widerlegung bedarf.

In Schottland hat man eine Vermuthung ausgesprochen, welche ernster zu nehmen ist. Ihren Urheber kenne ich nicht. Irving nimmt auf sie Bezug an zwei Stellen seiner *»History of Scotish Poetry«.* Einmal (p. 456) erklärt er, dass Robert Semple ohne sicheren Beweis und mit wenig Wahrscheinlichkeit als Verfasser des »Philotus« bezeichnet worden sei. Etwas günstiger spricht er sich über diese Ansicht aus p. 440, wo er sich bemüht, die letzte Strophe des Dramas mit der bereits erwähnten Nachricht in Einklang zu bringen, dass 1568 ein Spiel Rob. Semples aufgeführt wurde. Dass dies nicht der »Philotus« war, braucht jetzt, da wir die Quelle des letzteren von 1581 kennen, nicht weiter bewiesen zu werden.

Eine andere Stütze für Semples Ansprüche ist bisher nicht erbracht worden, ja es erhebt sich gegen dieselben folgendes Bedenken. Wir haben gehört, dass ein Druck von Riches »Farewell« aus dem Jahre 1594 am Hofe Jakob VI. im Juni 1595 bekannt wurde und als die erste Ausgabe des Werkes galt, welches die Quelle des »Philotus« enthält. In demselben Jahre starb aber Semple.[4]) Wollten wir nun auch seinen Tod, dessen näheres Datum nicht bekannt ist, in die letzten Tage dieses Jahres versetzen, so müssen wir andererseits in Anschlag bringen, dass ein am Hofe lebender

---

1) *»Account of the English Dramatick Poets«, Oxford 1691. 8°. p. 256.*

2) *Account 545.*

3) *Roxburghe Ballads I 347.*

4) Irving, *»History of Scotish Poetry« 436.*

Dichter unmöglich wagen konnte, aus einem Buche, das beim König so großen Anstoß erregt hatte, einen Stoff zu entnehmen, ehe über die Angelegenheit etwas Gras gewachsen war. Ich glaube also, dass Robert Semple in der That keinen Anspruch auf das vorliegende Werk erheben kann.

Wenn ich nun in der Person Alexander Montgomeries einen neuen Candidaten in den Wettbewerb um die Verfasserschaft des »Philotus« einzuführen versuche, so bin ich mir wohl bewusst, dessen Ruhmestitel durch die Zuweisung des Dramas in keiner Richtung zu mehren und hoffe eben dadurch dem naheliegenden Vorwurf zu entgehen, als ob ich nach allzu geläufigem Verfahren einem mir besonders naheliegenden Schriftsteller alles Gute zuschreiben wollte, das in seiner Epoche geleistet wurde. Vielmehr fand ich in den Fehlern wie in den leider wenig hervortretenden Vorzügen des »Philotus« die Eigenart meines guten Bekannten Montgomerie so genau widergespiegelt, dass sich mir gleich bei der ersten Lectüre des Dramas die Ansicht herausbildete, welche ich nun zu beweisen suche.

Um jedoch mit äußeren Gründen zu beginnen: die Chronologie, welche oben für den Philotus gewonnen wurde: 1595—1603 lässt sich mit dem, was wir über Montgomeries Lebensgang wissen, sehr gut in Einklang bringen. Wie schon oft erwähnt, war die Quelle unseres Dramas am Hofe Jakob VI. nur zu gut bekannt und ich gab auch schon meiner Meinung Ausdruck, dass sich eine Benützung des in Schottland einige Zeit gewiss streng verpönten Werkes unmittelbar nach 1595 von selbst verbot. Nun suchte ich an anderer Stelle[1]) nachzuweisen, dass der Hofdichter Montgomerie zwischen 1589 und 1595 der Gnade des Königs verlustig gieng und diese wahrscheinlich schon 1597 wiedererlangte; dass er sie 1601 schon wieder besaß, dürfte aus den Seite 21 meiner Untersuchungen zu Montgomerie angeführten Thatsachen mit Sicherheit hervorgehen.[2]) Daher weilte Montgomerie in den Jahren, als man an eine Dramatisierung der Novelle schon denken durfte, wieder in der Umgebung Jakobs VI.

Dass der »Philotus« aber für den Hof gedichtet und wohl auch

---

[1]) Vgl. meine »*Untersuchungen über das Leben und die Dichtungen A. Montgomeries. Wien, 1896.*«

[2]) Mit welchem Recht Hoffmann (Engl. Stud. 24, 437) die Anwesenheit König Jakobs zu Burntisland als »nicht ganz verbürgt« hinstellt, ist mir unfassbar.

bei Hofe aufgeführt wurde,[1]) geht schon aus dem eingangs skizzierten Entwicklungsgang des schottischen Dramas hervor, welches um diese Zeit nur noch durch die Gunst des Königs vor dem gänzlichen Erlöschen bewahrt werden konnte. Andererseits werden wir durch die an den König und die Hofleute gerichteten *captationes benevolentiae* (Str. 171 und 169) auf denselben Gedanken geführt.

Schon früher einmal hatte Montgomerie versucht, den Hof durch halbdramatische Gedichte zu unterhalten: in seinen Maskenreden[2]) »*The Navigatiovn*« und »*A Cartell of the thre ventrous Knichts*« (*MP* 48 und 49), und schon bei dieser Gelegenheit bewies er zur Genüge den völligen Mangel an Begabung für die dramatische Form. Überhaupt war es ihm nicht gegeben, seine Stoffe dramatisch zu beleben, was auch seinem Hauptwerk zum Nachtheil gereicht.[3])

Sehr bemerkenswert erscheint mir ferner das Verhältnis der beiden Ausgaben des »Philotus« zueinander, dessen Erörterung uns zugleich zu den inneren Gründen für Montgomeries Ansprüche hinüberleitet.

Die erste derselben erscheint 1603 bei Robert Charteris. Zwei Jahre später druckt derselbe Verleger »*The Mindes Melodie*«, eine gleichfalls anonyme Psalmenübersetzung, welche mit voller Sicherheit Montgomerie zuzuschreiben ist.[4]) — Im Jahre 1612 druckt Andro Hart den »Philotus« ab. Derselbe Drucker nimmt sich 1615 nach Montgomeries Tod seiner »*Cherrie*« an und verlegt 1621 und 1629 das »*Flyting*« des Dichters.

Vergleichen wir nun die Sprachgestalt der beiden Drucke des Dramas, so ergibt sich eine höchst auffallende Entsprechung zwischen diesen und den beiden Versionen, welche von »*The Mindes Melodie*« theils erhalten, theils zu erschließen sind. In meinen Untersuchungen p. 62 ff. habe ich gezeigt, dass der Druck dieser Psalmenübersetzung nur eine ziemlich mangelhafte englische Umschrift eines rein schottischen Originales ist. Genau dasselbe lässt sich von dem zweiten Druck des »Philotus« aussagen. Ein Blick in die Varianten der Ausgabe Irvings genügt zum Beweis.

---

[1]) Das letztere wird von Collier bezweifelt (*Riche's* »*Farewell*« p. VIII). Doch vgl. Strophe 169, 1 in beiden Ausgaben.

[2]) Ich citiere nach Cranstouns Ausgabe für die *Scottish Text Society* (vol. 9—11, 1887).

[3]) Vgl. »*Untersuchungen* . . .« p. 85.

[4]) Vgl. »*Untersuchungen* . . .« p. 62 ff.

Der Lebensgang Montgomeries ließ mich vermuthen, dass er die englische Bearbeitung von »*The Mindes Melodie*« verfasste, um sich in England als Dichter einzuführen, wohin er seinen König begleitete. Vielleicht veranstaltete er zu einem ähnlichen Zweck die zweite Ausgabe des Dramas.

Erwähnenswert ist auch die metrische Gestalt des »Philotus«. Das Gedicht ist nämlich in Strophen geschrieben, welche sich alle bei Montgomerie belegen lassen. Da indes dieselben Reimordnungen auch in dem später zu nennenden formalen Vorbild des Dramas vorkommen, will ich auf diesen Punkt nicht allzuviel Gewicht legen.

Die Verse des »Philotus« sind sehr gut gebaut und sorgfältig skandiert. Sie würden einem Dichter von dem Formtalente Montgomeries keine Unehre machen. Eine Eigenthümlichkeit derselben erinnert besonders deutlich an den hervorragendsten Vertreter der absterbenden schottischen Dichtung: die fast überreichlich verwendete Alliteration, in welche, namentlich zu Anfang des Stückes oder in der großen Rede des Flavius, das letzte Wort des Verses gern einbezogen wird. Ich habe auf diesen für Montgomerie ganz charakteristischen Gebrauch im Beiblatt 1894, p. 166 ff. aufmerksam gemacht.

In meiner Abhandlung über Montgomerie nahm ich zu wiederholtenmalen Anlass, auf die Meisterschaft hinzuweisen, mit welcher dieser Dichter allein unter seinen schottischen Zeitgenossen die widersprechendsten Stilgattungen beherrscht und seine Diction jedem Thema anzupassen weiß. An diese, vielleicht die hervorragendste Seite der Begabung Montgomeries wurde ich bei der Lectüre des »Philotus« auf Schritt und Tritt gemahnt. Die verstiegenen Liebesphrasen Montgomeries fand ich wieder in der Eingangsrede des Philotus und in des Flavius Liebeserklärung. Die gelassene, in etwas schwerfälliger Würde sich fortbewegende Diction der didaktischen Gedichte erkennen wir wieder in der Schlussrede des Philotus (Str. 165 ff.) und, zur Caricatur verzerrt, in der Rede des Priesters (Str. 177 ff.). In der Conversation des Stückes herrscht der ungezierte, vielleicht etwas nüchterne Stil jener Gedichte, in welchen Montgomerie das Wort in eigener Sache ergreift. Die Beschwörungsscene endlich bewegt sich ganz im Anschauungskreise des Streitgedichtes Montgomeries[1]) und noch

[1]) Polwarts Antheil an diesem Gedichte ziehe ich gleichfalls heran, da er Montgomerie natürlich ganz geläufig sein musste. Beiläufig möchte ich hier anmerken, dass mir neulich eine neue Handschrift dieses Werkes bekannt wurde: Harleian Ms. 7578, Nr. 3.

andere Stellen zeigen mit diesem Gedichte in der Derbheit des Ausdruckes die nächsten Berührungen.

Einige ausgewählte Parallelstellen mögen die Eindrücke, welche ich aus der Vergleichung der Werke Montgomeries mit dem »Philotus« gewann, im einzelnen erhärten:

Ph(ilotus) 1, 1: *O Lustie luifsome lamp of licht* vgl. Montgomerie MP 36, 1; 39, 4, 6; 51, 11; S 32, 6 — Ph 6, 6 *the bleiris* F 125, 750 — Ph 31, 7; 148, 4 *bogill-bo* F 661 — Ph 32, 6 *Tak tent in tyme* C 424 — Ph 37, 2 *gut and gravell* F 297 — Ph 39, 3 *worth ane leik* C 1374 — Ph 41, 6 *phisnomie* F 490, 618 — Ph 55, 3 *the dart of desyre* MP 29, 13 — Ph 55, 7 *salve nor syrop* MP 24, 33; 46, 12 — Ph 56, 5 *freindly fo* MP 29, 37 — Ph 57, 5 *To slay ane tain man* MP 21, 11 — Ph 58, 6 *showre* MP 51, 41 — Ph 61, 8 *papis* MP 35, 49 — Ph 62 ein ganz ähnliches Gleichnis MP 35, 63 und öfter. — Ph 63 *Philosopheme*, wie oft in Montgomeries Liebesgedichten; z. B. S 56, MP 26 — Ph 63, 4 *With fansie fed* MP 31, 1; 47, 65 (doch schon bei Riche p. 192) — Ph 68, 3 *sweitest . . . gall* MP 31, 1 — Ph 69, 1 *For feir quhat remeid* C 473 f. — Ph 86, 5; 168, 3 *will . . . reason* vgl. Untersuchungen p. 87 ff. — Ph 89, 7 *pullit lyke ane paip* F 95 (nach Jamieson nur bei Montgomerie zu belegen!) — Ph 96, 2 *cappit* F 624, 649 — Ph 96, 5 *feckless* F 69, MP 24, 37 — Ph 100, 2 *wickit weird* S 33, 1; MP 20, 26; 40, 1 — Ph 101, 5 *forflittin (Pinkerton forslittin)* vgl. F 760 — Ph 103, 2 *devoir* MP 21, 2 — Ph 104, 2 *myre* C 905 — Ph 104, 6 *daffing* S 25, 13 — Ph 106, 1 *mowis* MP 22, 34; 7, 4 — Ph 107, 8 *paill and wan* C 267 — Ph 110, 7 *cairfull cace* MP 14, 18 — Ph 116, 6 *gus-heid* MP 10, 5 — Ph 122, 2 *alrisch king ana quene of farie* F 280 — Ph 122, 6 *hewis of hell* F 417 — Ph 123, 3 *furies* F 424 — Ph 154, 2 *gaip* F 399 — Ph 124, 3 *unsell aip* F 93 — 124, 4 *owle* F 503; *alrische elfe* F 281 — Ph 124, 6 *warwolf* F 360 — Ph 127, 5 *feill* C 869, 1316 — Ph 129, 2 *Mahomeit* F 451 — Ph 130, 3 *fidge, fyke* F 186 7 — Ph 134, 7 *custrone* F 128, 222 — Ph 141, 6 *mis amend* S 35, 1 — Ph 142, 7 *fosteris feid* F 481 — Ph 143, 6 *sturt and stryfe* MP 13, 13 — Ph 157, 8 *his weird to warie* MP 40, 1 — Ph 160, 3 *gloir* C 1596 — Ph 161 ff. Zum Grundgedanken dieses Liedes vgl. MP 38 — Ph 164, 6 kehrt fast wörtlich wieder MP 10, 6; daselbst auch der Reim *remane*. —

Den Parallelen aus den Liebesgedichten wäre von vornherein nicht allzuviel Vertrauen entgegenzubringen. Doch sind die angeführten *concetti* keinem schottischen Dichter jener Zeit nur annähernd so geläufig wie Montgomerie, und wir dürfen ihnen daher in Verbindung mit den anderen Stellen Beweiskraft zuschreiben.

Zum Schlusse wird uns noch die Frage beschäftigen, wie sich der Dichter zu seinen Vorgängern im schottischen Drama stellt. Diese ist — leider — sehr einfach zu beantworten; denn in dem einzigen erhaltenen Vorläufer des »Philotus«, in Lindesays »*Satyre of the thrie Estaits*« erblicken wir auch das Vorbild für Technik und Form des vorliegenden Lustspieles. Schon der seltsame Einfall, ein Lustspiel ganz in Strophen zu schreiben, zu einer Zeit, da in

Schottland die modernen Werke des englischen Theaters bekannt wurden, weist auf die mächtige Nachwirkung der Moralität Lindesays. Überdies verwendet der »Philotus« lauter Strophen, welche auch der »*Satyre*« geläufig sind, und die Auftheilung einer Strophe auf mehrere Sprecher ist beiden Spielen gemeinsam.

Der Stil des »Philotus« erinnert insoferne an die »*Thrie Estaits*«, als in beiden Dramen lyrische Partien in ausgesprochen schwülstiger und verzückter Sprache gehalten sind, während die Conversationsstellen in ganz nüchterner, jedoch lebhafter Diction verlaufen und an Derbheit nichts zu wünschen übrig lassen.

Von Lindesay darf man dreist behaupten, dass er die dramatische Technik seiner Zeit vollkommen beherrscht und es mit Skelton und Bale sehr wohl aufnehmen kann. Aber seit seiner großen Leistung hatte das schottische Drama kaum einen Schritt vorwärts gethan. Schon äußerlich gibt sich der »Philotus« ganz wie Lindesays »*Satyre*«: keine Scenentheilung, unvermittelter Übergang von einem Auftritt zum andern, unmotiviertes Erscheinen der Personen; Gesangseinlagen, zum Schlusse eine Ansprache an das Publicum. Sogar die typische Gestalt der Moralitäten, den Narren, nahm der Verfasser des »Philotus« aus Lindesay herüber, bei dem diese Figur *Follie* heißt. So treibt der *Pleasant*[1]) in unserem Spiel sein Unwesen ganz in der Art des *Vice* der englischen Moralitäten. Seine einzige Aufgabe ist es, die Handlung des Stückes mit einem läppischen und höchst derben Commentar zu begleiten.

Die schottische Dramatik hat seit Lindesay nichts Neues gelernt, wohl aber eines gründlich verlernt: die Kunst der Charakteristik. Während Lindesay mit einigen wuchtigen Zügen seinen allegorischen Figuren die naturwahrsten Charaktermasken zu malen weiß und sein Zuschauer ganz vergisst, dass sich eigentlich abstracte Begriffe auf der Bühne bewegen, ist es dem Epigonen nicht gelungen, seinen blut- und seelenlosen Marionetten mehr dramatisches Leben und freie Bewegung zu verleihen als sie aus dem tollen Schattenspiel der Novelle Riches mitbrachten.

---

[1]) Der Name ist vielleicht eine Anlehnung an Lindesays *Placebo;* doch kommt »*pleasant*« auch als Appellativ vor: Row, »*History of the Kirk of Scotland*« bei Chambers, »*Domestic Annals*« *I 269*.

Das englische Heer und sein Dichter

(Rudyard Kipling).

Von

Arthur Brandeis.

Seit einiger Zeit besteht in England eine starke Reformbewegung auf dem Gebiete der Heeres-Organisation. In dem Augenblicke, wo andere Großmächte mit England in einen colonialen Wettstreit einzutreten begannen, wurden immer ernstere Besorgnisse laut, dass die britische Armee nicht in der Verfassung sei, um in einem europäischen Conflict die Machtstellung Groß-Britanniens unversehrt zu behaupten. In der That steht das englische Heer, so ungeheure Summen es dem Staate kostet, so weit es in technischer Vollkommenheit des Materials fortgeschritten ist, in Bezug auf Ergänzung und Organisation den continentalen Heeren beträchtlich nach. Der Grund hiefür ist theils in seiner Geschichte, theils in den Aufgaben zu suchen, die den regulären englischen Truppen in diesem Jahrhundert gestellt werden. Seit unter Wilhelm von Oranien zu Ende des 17. Jahrhunderts die Kronrechte des Herrschers vom Parlamente festgesetzt wurden, blieb der Bestand und die Erhaltung des Heeres von der sogenannten *Mutiny Act* abhängig, die noch jetzt dem Parlamente die Macht gibt, in Fragen des Heeres das letzte Wort zu sprechen. So war es möglich, dass noch vor kaum 30 Jahren die Officiersposten nicht nach dem Range, sondern durch Stellenkauf besetzt wurden, und dass noch heute die Ergänzung des Heeres auf dem Wege der Werbung erfolgt. Ein solcher Zustand war insolange erträglich, als an die Heeresleitung keine Nothwendigkeit herantrat, ein großes Heer nach modernen continentalen Begriffen aufzustellen, sondern man sich begnügen durfte, die Guerillakriege in den Colonien durch detachierte Regimenter und Bataillone besorgen zu lassen. Aber selbst heute,

wo die Unzulänglichkeit der Vertheidigungsmittel in weiten Kreisen erkannt wird, ist der Begriff des Soldheeres im Volke so festgewurzelt, dass das Princip der allgemeinen Wehrpflicht auf unüberwindlichen Widerstand stoßen würde. Daher die Vorsicht und Sparsamkeit in den Reformen, die der gegenwärtige Kriegsminister, Marquis of Lansdowne, unlängst vorzuschlagen wagte. Er will sich damit begnügen, durch Specialverträge die Präsenzpflicht gedienter Reservisten zu verlängern, und hofft, so den Stand des Heeres auf fünf Armeecorps (drei defensive und zwei offensive) zu erhöhen. Der allgemeine Charakter der Armee bleibt nach wie vor der des angeworbenen Soldheeres. Die Recrutierung der Linie erfolgt nicht aus dem großen Reservoir der gesammten waffenfähigen Mannschaft, sondern ist dem Zufalle der Anwerbung anheimgegeben, der gar manche sonderbare Existenzen unter die Fahnen der englischen Regimenter treibt. Das Netz der Ergänzungsbezirke ist zwar auch über Groß-Britannien ausgespannt, aber die Contingente, die sie stellen, sind von ziemlich verschiedener Qualität. Die tüchtigsten Soldaten stellen die Landgebiete, die ihren Bewohnern daheim nur kärglichen Erwerb bieten. Als die ergiebigsten sind das verarmte Irland, die Bergwerksgebiete von Wales und Yorkshire und das schottische Hochland zu nennen. Das Material, welches die großen Städte in die Arme der Werber treiben, ist, wenigstens was seine moralischen Qualitäten anlangt, von zweifelhaftem Werte. Es sind oft Leute, die sich die Sohlen zwecklos auf dem Straßenpflaster abgetreten haben, oder denen die Aussicht auf eine bürgerliche Existenz durch Umstände discreter Natur abgeschnitten ist, *mauvais sujets,* die nichts zu gewinnen und noch weniger zu verlieren haben. Ja die Militärbaracke wird mitunter die Zufluchtsstätte des verkrachten *gentleman,* den seine Familie verstoßen hat, und den die Gläubiger dem Schuldgefängnisse zutreiben.

Es darf daher nicht wundernehmen, wenn der wohlsituierte englische Kleinbürger sich vorsichtig vor der Soldateska zurückzieht und gesellschaftlich von ihr abrückt. Wie zu den Zeiten der seligen ostindischen Compagnie sieht er auch heute noch in dem Heer nur ein Werkzeug zur Vertheidigung seiner Handelsinteressen in den weltentlegenen Colonien, ein nothwendiges Übel, das man erhalten muss, um empfindlicheren Schaden abzuwenden. Kein Handels- oder Gewerbsmann, der etwas auf Familienanstand hält, wird seinen Sohn unter die Rothröcke schicken oder Angehörige der Mannschaft in seine Kreise ziehen. Für den Engländer ist das

Militär eine Geld-, keine Blutsteuer, er fühlt sich nicht mit ihm verwandt und verwachsen.

Freilich, wenn es einmal die Vertheidigung des angestammten Inselreiches gilt, wird kein waffenfähiger Brite zurückstehen. Er tritt entweder in die Reihen der *Militia*, einer Landwehr, die zwangsweise recrutiert, aber nur zu einer jährlichen Abrichtungsperiode von vier Wochen einberufen wird, oder er stellt sich freiwillig unter die Fahnen der *Volunteers*, die jeden Samstag in ihren eigenen grauen Uniformen aufs Paradefeld hinausziehen, um die Elemente des Kriegshandwerkes zu erlernen. Wer reich genug ist, ein eigenes Pferd zu stellen, reiht sich der sogenannten *Yeomanry* an. Sie alle werden in Tagen der Noth dem Feind, der Britannien überfluten wollte, einen wehrhaften Damm entgegenstellen — die eigentliche Kriegsarbeit verrichten sie nicht. Die ist dem angeworbenen regulären Heere überlassen, dem gedungenen Söldner, den der Volksmund halb schmeichelnd, halb verächtlich *Tommy Atkins* nennt. Der Name entstammt einer budgetären Fiction. Tommy Atkins ist der unsterbliche Gemeine oder *private*, der im Staatsvoranschlage für das Heer die ausgeworfenen Pauschalauslagen deckt. Das Band, das die Miliz und das Freiwilligencorps mit der Armee verknüpft, ist nur lose geschlungen, es ist ein äußerliches, kein Herzensbündnis. In selbständige Bataillone aufgelöst, besorgen die regulären Truppen den Garnisonsdienst in Indien oder werden bald da-, bald dorthin verschickt, wo immer die Flamme der Empörung aufzüngelt. Unter den Boers des Caplandes, auf den Schlachtfeldern des Sudan, in den Pässen der afghanisch-indischen Grenzgebiete haben sie ihre schwerste und blutigste Arbeit zu verrichten. Unter den abnormalsten klimatischen und taktischen Verhältnissen haben sie den Colonialbesitz Englands zu vertheidigen. Sie haben den schaufelförmigen Speeren der afrikanischen Negerstämme und den furchtbaren Schlachtmessern der Afghanen standzuhalten. Sie wissen nichts von den langen Friedensepochen der continentalen Armeen.

Der junge Recrut, der aus Abenteuerlust, Leichtsinn oder Noth den *Queen's shilling* aus der Hand des Werbers nimmt und sich die Cocarde an den Hut steckt, wird nur zu bald inne, welche schwere Pflichten er mit dem rothen Waffenrocke übernommen hat. Die schmucke Uniform, das scharlachrothe Wams mit den schwarzen Sammtrevers, die coquette schildlose Kappe mit dem feinen Sturmbändchen unterm Kinn, und dazu die nach unseren Begriffen glänzende Besoldung von einem Shilling täglich sind nur

scheinbar ein Äquivalent für die Dienste, zu denen er sich verpflichtet. Die Gesammtdienstzeit ist freilich nicht höher als die unsere. Der englische Gemeine — der *private soldier* — hat sieben Jahre in der Linie und fünf weitere Jahre in der Reserve zuzubringen. Aber da der Austausch der Truppen nach Indien und den Colonien alle fünf oder zehn Jahre stattfindet, kann er sicher sein, dass er die Freuden des heimatlichen Kasernenlebens von Aldershot nicht allzulange genießen wird. Das nächste Truppschiff kann ihn nach einer Garnison des indischen Binnenlandes entführen, wo er jahrelang nichts zu sehen bekommt als die weiße glühende Landstraße, den ehernen, mitleidslosen tropischen Himmel und den öden Exercierplatz. Bald lässt er seinen Taglohn mit bedenklicher Pünktlichkeit in die Taschen des Cantineurs wandern, oder er baut gar auf die glänzenden Einkünfte des *private* das zweifelhafte Glück eigener Häuslichkeit auf. Die Eintönigkeit und Öde des tropischen Garnisonsdienstes, die zerrüttenden Schrecken des Fiebers und der Cholera sind nur zu geeignet, seine moralischen Grundsätze, die manchmal von Haus aus nicht allzufest stehen mögen, völlig ins Wanken zu bringen, und er wird eine leichte Beute der Trunksucht und schlimmerer Laster. Welch grelles Licht haben nicht vor einigen Monaten jene heikeln Verhandlungen des englischen Parlaments über die Ausbreitung venerischer Erkrankungen im Heere auf die moralischen Qualitäten *Tommy Atkins'* geworfen! Welche grauenvolle Statistik wurde da zutage gefördert! Es wurde nachgewiesen, dass von ungefähr 75.000 Mann der indischen Garnisonen kaum 25.000, also ein Drittel, ihren Dienst regelmäßig und ohne Störung versehen können. Man kann sich wohl vorstellen, welchen Einfluss derartige sanitäre Zustände auf die Mannszucht der Truppen ausüben müssen. Nur zu leicht macht sich ein Geist der rücksichtslosen Gleichgiltigkeit, des cynischen Fatalismus breit, der einer erfahrenen Disciplin und einer von tiefer Menschenkenntnis geleiteten Behandlung bedarf, um nicht bei kleinem Anlasse in Auflehnung und Meuterei umzuschlagen.

Und welches Schicksal erwartet den Mann, der nach siebenjähriger Dienstzeit in das bürgerliche Dasein zurückgeworfen wird? Freilich, er kann seine active Dienstzeit verlängern lassen. Aber der Oberst wird sich seinen Mann wohl besehen, ehe er ihn weiter behält. Diese Auszeichnung wird dem Verdienten, Gutqualificierten zutheil, der überdies noch die nöthige körperliche Eignung sich bewahrt hat. Was da in die Armut Irlands zurückkehrt, oder auf

das Londoner Straßenpflaster geworfen wird, hat nicht gar oft die Anpassungsfähigkeit, die Gesundheit und das Geschick, ein neues Leben unter erschwerten Bedingungen zu beginnen. Und was das Schlimmste ist — dem ausgedienten Soldaten, besonders dem, der es nicht weiter als zum Gemeinen gebracht, haftet ein gewisses Odium an, vor dem der bürgerliche Arbeitgeber scheu zurückweicht. Er kommt nur schwer unter, selbst wenn er ehrlich arbeiten will. Enttäuscht schleicht dann so ein armer Teufel, von Heimweh nach den Fleischtöpfen getrieben, um die Kasernenhöfe herum, sucht sich wohl manchmal unter falschem Namen zur Armee zurückzustehlen und lässt sich von neuem anwerben. Mit ergötzlicher, bittersüßer Laune schildert uns Kipling die Recrutenabrichtung eines solchen wiederzugelaufenen Reservisten[1]). Wie er das Ungeschick der anderen Recruten künstlich nachahmt, um nicht erkannt zu werden, wie er sich dumm stellt, und wie ihn doch manchmal eine stramme Wendung, eine tadellose Meldung zu verrathen drohen. Dann blinzelt ihn der Sergeant so sonderbar von der Seite an, als hätt' er ihn schon 'mal wo gesehen, aber er acceptiert die Fiction zu Tommys großer Befriedigung.

Alle diese Umstände, die zweifelhafte oder doch niedere Herkunft des Soldaten, die häufig anzutreffende moralische Verwilderung während einer bewegten Dienstzeit, und die trübe Zukunft des abgedankten Reservisten, bestimmen die sociale Stellung der Mannschaft in der Heimat und das Verhältnis gegenüber der Nation. Und doch sind die Verdienste des englischen Soldaten um sein Vaterland nicht gering anzuschlagen. Wenn der Seemann dazu geholfen hat, die britische Herrschaft auf alle Welttheile auszudehnen, so ist es dem Landsoldaten zu danken, dass diese colonialen Erwerbungen mit ehernen Klammern an das Mutterland geschmiedet sind, dass überall mit der englischen Flagge, dem *Union-Jack*, die abendländische Cultur Eingang findet, und sich dem britischen Handel unerschöpfliche Quellen des Reichthumes eröffnen.

Aber alle die Opfer an Blut und Leben, die eine so gewaltige Culturarbeit erfordert, haben die sociale Stellung des Soldaten kaum gebessert. Er ist noch immer eine Art Paria der Gesellschaft. Sie sieht ihn mit Misstrauen und Geringschätzung an. Von der Hauptstadt wird er nach dem Wunsch der Bürger-

[1]) »*Back to the Army again*« in »*The Seven Seas*« p. 163 (Methuen & Co., London).

schaft möglichst ferngehalten, die Hauptgarnison ist das Feldlager von Aldershot, etwa vierzig Kilometer von London entfernt. Wenn er in den Straßen erscheint, zeichnet ihn kein Seitengewehr aus, er ist nur mit einem dünnen Rohrstöckchen, dem *swagger-cane,* bewaffnet. Der Besuch der Schanklocale ist ihm zum großen Theil untersagt. Im Theater weist man ihm den Platz unter dem Pöbel an. Überall wird er von der Berührung mit den anständigen Civilkreisen ferngehalten, hinter denselben zurückgesetzt. Unter solchen Umständen ist es gewiss nicht einer von den Schlimmsten, der diese Zurücksetzung als Kränkung empfindet und seinem bitteren Gefühl manchmal in unhöflicher Weise Luft macht. Allen diesen Klagen hat Kipling, der dichterische Anwalt Tommy Atkins', in einem Gedichte Ausdruck gegeben, das am besten gleich hier seinen Platz findet.

Tommy.[1])

Ich trete in ein Schankhaus ein, bestell' 'nen Schoppen Bier,
Der Wirt steht auf und fährt mich an: »Was sucht der Rothrock hier?«
Das Weibsvolk hinterm Schenktisch grinst, hat sich fast todtgelacht.
Ich kehrte ruhig wieder um, und hab' bei mir gedacht:
  Da heißt 's Tommy dies und Tommy das, und »Tommy pack' dich 'naus!«
  Doch heißt's: »Dank schön, Mister Atkins!«, wenn die Bande spielt vorm Haus.
  Die Bande spielt vorm Haus, Kam'rad, die Bande spielt vorm Haus,
  Dann heißt's: »Dank schön, Mister Atkins!«, wenn die Bande spielt vorm Haus.

Ich trete ins Theater ein, so nüchtern, als es geht,
Der trunk'ne Civilist hat Platz, für mich gibt's kein Billet.
Man schickt mich auf die Gallerie und ins Café chantant,
Doch wenn's einmal zum Dreinhaun kommt, dann sitz' ich obenan.
  's heißt Tommy dies und Tommy das, und »Tommy draußen steh!«
  Doch heißt's: »Extrazug für Atkins!«, wenn das Truppschiff geht in See.
  Das Truppschiff geht in See, Kam'rad, das Truppschiff geht in See,
  Da heißt's: »Extrazug für Atkins!«, wenn das Truppschiff geht in See.

Verlachen unsre Uniform, die euch die Wache hält,
Ist wohlfeil wie die Uniform für schnödes Hungergeld.
Und auf der Straß' uns attakieren, sind wir ein bisschen wrack,
Ist zehnmal leichter als ein Marsch mit ganzem Sack und Pack.
  Da heißt 's Tommy dies und Tommy das und »Tommy 's ist 'ne Schand!«
  Doch heißt es »Heer von Helden« gleich, wenn die Trommel zieht durchs Land.
  Die Trommel zieht durchs Land, Kam'rad, die Trommel zieht durchs Land,
  Da heißt es »Heer von Helden« gleich, wenn die Trommel zieht durchs Land.

---

[1]) Diese und die folgenden Proben aus Kipling's Werken gebe ich in meiner Übersetzung.

Wir wollen kein »Heer von Helden« sein, doch auch nicht Lumpe schier,
Sind lediges Kasernenvolk, und anders nicht wie ihr.
Und ist zuzeiten unsre Art nicht, wie sie sollte sein,
Nun, lediges Kasernenvolk fragt nichts nach Heiligenschein.
Da heißt 's Tommy dies und Tommy das, und »Tommy bleib dahint!«
Doch heißt 's: »Belieben nur voranzugehn!« wenn bläst der böse Wind.
Es bläst der böse Wind, Kam'rad, es bläst der böse Wind,
Da heißt 's: »Belieben nur voranzugehen!« wenn bläst der böse Wind.

Ihr schwatzt von bess'rer Kost für uns, von Schul'n und Unterkunft,
Lasst euch die Extra-Ration und kommt uns mit Vernunft!
Mischt euch nicht in den Küchenpantsch und sagt's uns ins Gesicht:
Der Witwe roth Soldatenkleid schändet den Kriegsmann nicht.
's heißt Tommy dies und Tommy das, und »Schmeißt ihn 'raus den Schuft!«
Doch heißt 's: »Vertheidiger des Vaterlands«, wenn die Kanone pufft.
's heißt Tommy dies und Tommy das, doch — wie ihr 's Maul verzieht —
Der Tommy ist kein dummer Tropf — ich wette, Tommy sieht!

Wie der englische Soldat in der Nation nur geringe Sympathien genießt, so ist er bis jetzt auch in der Literatur stiefmütterlich behandelt worden. Wir sind gewohnt, das Soldatenlied als eine populäre Gattung, als eine Kategorie des Volksliedes anzusehen, das in alle landläufigen Gesangbücher aufgenommen, in bürgerlichen Gesangvereinen und auf studentischen Commersen angestimmt wird. Die deutschen Soldatenlieder würden, chronologisch geordnet, eine poetische Kriegsgeschichte der deutschen und österreichischen Heere von den Landsknechten Frundsbergs bis zu den Volksheeren der Befreiungskriege ergeben. In England liegen die Verhältnisse wesentlich anders. Wohl haben auch dort die Großthaten der Armee auf fremden Schlachtfeldern ihren Wiederhall in der Literatur gefunden. Es gibt ein altes Heldenlied von der Schlacht bei Azincourt. Marlborough wird im Liede gepriesen, und Tennyson hat die Heldenthaten des Krimkrieges besungen und Wellington ein würdiges Grablied gewidmet. Aber so wertvoll und formvollendet diese Dichtungen sind, sie drangen nicht ins Volk, sie waren nicht geeignet, freundlichere Beziehungen zwischen Heer und Nation zu stiften.

Der erste, der sich des unbesungenen und verunglimpften Tommy Atkins angenommen hat, dessen großes und populäres Talent wenigstens die literarische Schuld fast mit einem Schlage getilgt hat, ist Rudyard Kipling.

Man wird freilich in unserer Zeit keinen umständlich schildernden Epiker, keinen begeistert schwärmenden Sänger erwarten

dürfen. Kipling hat seinen Stoff mit dem ganzen anscheinend nüchternen Realismus der neueren Kunst erfasst. Aber in der Art, wie er die Thatsachen und Zustände mit rücksichtsloser Schärfe beobachtet und reproduciert, sprechen sie für sich selbst. Er ist ein Kenner militärischer Details, wie sie keinem Dichter bisher zugebote standen, ein Meister der knappen, wortkargen, aber unfehlbar treffsicheren Darstellung. Seine kurzen, oft skizzenhaften Erzählungen, die meist dem Munde des Soldaten selbst entnommen und in seinem ureigensten Kasernenenglisch wiedergegeben sind, verbreiten Licht über das äußere wie das innere Dasein des englischen Gemeinen und enthüllen uns mit einer knappen Andeutung, oft in einem tiefheraufgeholten Worte das schwere Los dieser wackeren Soldatenherzen. Seine Lieder haben nichts Erhabenes, nichts Getragenes: sie sprechen, wie die Erzählungen, den Dialect der Kaserne. Aber Kipling macht diese Sprache fähig, jede Leidenschaft, ja selbst das Pathos auszudrücken, und seine Verse haben eine Melodie, die dadurch nichts an Kraft und Schwung einbüßt, dass ihr Rhythmus an die Straßenballade und den Gassenhauer erinnert. Mr. E. Kay Robinson, einer von Kiplings frühesten Verlegern, erzählt, der Dichter habe seine Balladen nicht für Musik, sondern als Musik niedergeschrieben, und die Melodie habe ihm lang im Kopfe gesummt, ehe sich Worte und Reime einstellten. Er will eben nicht vom Soldaten, sondern für ihn, aus seinem Herzen singen.

Über Kiplings Leben ist uns wenig bekannt geworden. Der Mann steht heute erst in seinem 34. Lebensjahre, und das Beste, was er erlebt hat, ist zwischen den Zeilen seiner Schriften zu lesen. Er ist als Sohn des Museumsdirectors von Lahore, John Lockwood Kipling, in Indien geboren und hat schon vom Vater einen Tropfen Künstlerblut geerbt. Nach einer kurzen Studienzeit in England kam er nach Indien zurück, scheint sich für eine Beamtenlaufbahn vorbereitet, diese aber bald mit dem freien und unabhängigen Leben eines Journalisten vertauscht zu haben. Wir finden ihn als Special-Correspondenten zweier anglo-indischer Zeitungen, in welchen seine ersten novellistischen Versuche erscheinen. Er hat als Künstler kaum eine Lehrzeit. Seine beiden ersten Bücher, ein Bändchen Gedichte[1]) und eine Sammlung kurzer Erzählungen,[2])

[1]) »*Departmental Ditties*«. *New Edition. Thacker, Spink & Co., Calcutta.*
[2]) »*Plain Tales from the Hills*«. *Tauchnitz.*

die vorerst nur für Eingeweihte bestimmt scheinen, finden rasch ihren Weg von Calcutta, wo sie zuerst erschienen, in die Metropole des britischen Reiches und machen ihn mit einem Schlage berühmt. Im Jahre 1889, fünfundzwanzig Jahre alt, unternimmt er eine Weltreise und landet in London als Löwe der Gesellschaft. In den ersten Jahren dieses Decenniums lässt er Buch auf Buch erscheinen: Novellen, Romane, Gedichte, Märchen, deren jedes die englische Lesewelt in allen Welttheilen im Sturm erobert. Heute, kaum auf der Höhe des Mannesalters, verfügt er über ein fürstliches Einkommen, das ihm gestattet, sein Wanderleben im großen Stile fortzusetzen. Erst kürzlich gieng die Notiz durch die Blätter, dass er mit seiner jüngsten Novelle das höchste Schriftstellerhonorar erreicht hat, das je bezahlt wurde. Ein amerikanisches Blatt[1]) zahlte ihm für eine Erzählung von 7000 Worten die Summe von 1500 Dollars.

Kipling hat seine Laufbahn nicht auf dem ausgetretenen Wege gelehrter Berufe begonnen. Er war weder ein verunglückter Student noch ein beschäftigungsloser Advocat. Er hat als einfacher Reporter das ungeheuere Binnenland von Indien zu Pferde durchstreift, von seiner Beobachtungslust getrieben und von seiner gründlichen Kenntnis der Eingeborenen beschützt. Er kennt von Jugend auf die Dialecte der Hindustämme und hört das unterwürfige Geschwätz des indischen Bauers und das kolossale Lügengewebe des Rosstäuschers mit verständnisvollem Augenzwinkern an. Er verkehrt mit den Beamten in den Regierungscentren von Bombay, Calcutta und Simla und draußen auf den exponiertesten Posten der Hochebene. Er besitzt einen tieferen Einblick in das Räderwerk dieser riesenhaften Administration eines von nahezu 300 Millionen bewohnten Reiches als selbst der Vicekönig und seine Commissäre. Er folgt den Truppen auf ihren endlosen taktischen Märschen und begleitet sie mit dem Notizbuch in der Hand zu den Manövern. Er speist heute an der reichbesetzen Tafel der Officiersmesse und trinkt morgen mit ein paar abgefeimten *privates* das Bier, welches — mit Respect zu melden — in der Officiersmenage gestohlen wurde. Er theilt und kennt die Strapazen dieser verrufenen Colonialsöldner. Er weiß von ihren Tugenden und Lastern, die ein Leben in stündlicher Gefahr erzeugen muss. Er hat sie wochenlang im Sonnenbrand marschieren sehen, er war Zeuge ihrer Todesverachtung im Gefecht und ihres cynischen Humors unter dem

---

[1]) »*Scribener's Magazine*«.

Wüthen von Pest und Cholera. Was bedeutet die Menschenbeobachtung unserer socialen Vorderhausdichter gegenüber dem Einblicke, den ein solches Martyrium in die Herzen der Menschen gewährt. Wer den Tod in so tausendfältiger Gestalt um sich her die Ernte halten sieht, der verlernt, vor ihm zu zittern. Der englische Soldat hat, wie Kipling sagt, »das Schlimmste zu jung erfahren«, und wer wie er nichts mehr zu verlieren fürchtet, der lernt bald Gutes und Böses in gleichem Maße verachten. Was sind ihm die sittlichen Ideale der Heimat, in die er kaum je zurückkehren wird, was sind ihm die Tröstungen des Glaubens, ihm, der mit seinem Dasein abgerechnet hat und jeden Augenblick bereit sein muss, auf fremdem Boden zu sterben oder zu verderben? Wenn er nicht verzweifeln soll, muss er Vergangenheit und Zukunft vergessen, und sein ganzes Lebensinteresse concentriert sich auf den Genuss des Augenblicks. Der sinnlose Rausch, die Wonnen des wüthenden Gemetzels sind Zaubertränke, die ihn von Zeit zu Zeit der trostlosen Öde des tropischen Kasernenlebens entreißen, die ihm zum unentbehrlichen Bedürfnis werden. Ein solcher Gemüthszustand macht den Colonialsoldaten zum wildentschlossenen Kriegsknecht, der weder den Gegner noch sich selber schont.

So hat Kipling seinen Tommy Atkins kennen gelernt, als einen Mann, in dem Gutes und Böses zu gleichen Theilen gemischt ist, dem aber eine Eigenschaft innewohnt, die den culturmüden Verächter der Gesellschaft wie ein frischer Trunk erquickt — eine starke, rücksichtslose, grobkörnige aber im Grunde ehrliche Männlichkeit. Und so hat er ihn in seinen Erzählungen, in seinen Kasernenliedern dem englischen Volke dargestellt.

Kipling hat keinen großen Soldatenroman geschrieben, keine ideale Heldengestalt geschaffen, aber seine Episoden aus dem Baracken- und Festungsleben, vom Manöver- und Schlachtfelde sind zumeist durch eine Art Personal-Union untereinander verknüpft. Sie entrollen uns ein Bild der Abenteuer und Schicksale dreier unzertrennlicher Originale, der drei Musketiere, wie sie Kipling nennt, denen zu Ehren er eines seiner Bücher »*Soldiers Three*« betitelt hat; das Motto lautet nach einem Volksliede: *Soldiers Three — pardonnez-moi, je vous en prie!*

Er stellt sie dem Leser folgendermaßen vor:[1]) »Weit, weit von diesem Lande lebten einmal drei Männer, die einander so herzlich

[1]) »*Mine Own People*«, pag. 101 (Heinemann's English Library).

lieb hatten, dass weder Mann noch Weib zwischen sie treten konnten. Sie waren durchaus nicht gebildet, noch würdig, die äußeren Thürmatten anständiger Leute zu betreten; denn sie waren eben gemeine Soldaten im Heere Ihrer Majestät, und gemeine Soldaten in dieser Stellung haben wenig Zeit zur Selbstbildung. Es ist ihre Schuldigkeit, sich und ihr Rüstzeug fleckenlos rein zu halten, sich nicht öfter zu betrinken als nöthig, ihren Vorgesetzten zu gehorchen, und Gott um Krieg zu bitten. . . .«

»Da war Mulvaney, der Vater der Bande, der in verschiedenen Regimentern gedient hatte, von Bermuda bis Halifax, kriegserfahren, narbig, scrupellos, findig, und in seinen guten Stunden ein Soldat ohnegleichen. An ihn wandten sich um Hilfe und Trost sechseinhalb Fuß von einem langsamen, schwerfälligen Yorkshirer, der auf der Hochebene geboren, im Thale aufgewachsen, und zumeist unter den Fuhrleuten hinter dem Yorker Bahnhof erzogen worden war. Sein Name war Learoyd, und seine Cardinaltugend eine unerschütterliche Ruhe, die ihm in Faustkämpfen zum Siege verhalf. Wie es zugegangen war, dass ein Fox-Terrier von Cockney (dies der Name für das Londoner Kind) der dritte im Bunde wurde, ist ein Geheimnis, das mir bis zur Stunde unerklärlich bleibt. ‚Wir waren unser immer drei‘, pflegte Mulvaney zu sagen. ‚Und mit Gottes Hilfe werden unser drei sein, solange unsere Dienstzeit dauert. 's ist besser so.‘«

Ja, es ist besser so! Sie stehen zueinander in guten und schweren Stunden. Denn wo es einen muthwilligen oder bösen Streich zu spielen gilt, da erhöht das verständnisvolle Einvernehmen, das kameradschaftliche Zusammenwirken die Lust und den Übermuth. Der gelungene Schabernack wird gemeinsam gefeiert, der glücklich erbeutete oder erschwindelte Shilling wird gemeinsam vertrunken. Denn bei den meisten ihrer Streiche ist der vielbegehrte, doch stets entbehrte Shilling der allgewaltige *nervus rerum*. Aber die höhere Würze dazu liefert der derbe Spass, der geistvoll ersonnene, wohldurchdachte und prompt durchgeführte Anschlag. Ein Beispiel möge genügen.[1]) Ein hochmögendes Mitglied des englischen Oberhauses, das herübergekommen ist, um Indien zu studieren, wäre bald der Anlass geworden, dass die Garnison an einem Donnerstag, dem traditionellen Rasttag, hätte ausrücken müssen. Das betrachtet unser Kleeblatt als eine Verletzung der heiligsten Soldatenrechte —

[1]) »*Plain Tales from the Hills*«, p. 74 (Tauchnitz).

noch dazu durch einen Civilisten! Um das zu verhindern, veranstalten sie einen räuberischen Überfall auf den ahnungslosen Studienreisenden, lassen ihn von einem eingeborenen Halunken von Kutscher in einen Sumpf führen, wo er mit viel Geschrei von einer braunen Rotte in Todesangst gejagt wird, bis dann die drei Soldaten als kühne Helfer erscheinen und ihn mit gutgespielter Todesverachtung befreien. In seinem beklagenswerten Zustande denkt er natürlich an keine Parade mehr, und, was das Beste daran ist, er lässt seinen heldenmüthigen Rettern durch den Oberst Lob und Dank aussprechen und eine reiche Belohnung einhändigen. Der Herr Oberst freilich macht sonderbare Augen, als die saubere Trias vor ihm erscheint, und sein gekniffener Mund und die gerunzelte Stirn zeigen, dass er Lunte riecht. Aber er ist kein Spielverderber.

Wenn so die treue Kameradschaft der Musketiere jedem Abenteuer erhöhte Vollendung und Würze gibt, so ist sie zu anderen Zeiten eine sichere Stütze und Gemeinbürgschaft in schwerer Prüfung. Es kommen Stunden, wo den armen *privates* der Spass vergeht, wo sie eine wilde Seelenpein zu Verzweiflung, Auflehnung, Mord und Desertion treiben würde, wenn ihnen nicht eine treue Freundeshand in den Arm fiele. Jeder von ihnen trägt eine tiefe, nie verharschte Herzenswunde mit sich herum, die von Zeit zu Zeit aufbricht und den lustigen Kumpan, den hartgesottenen Sünder von Sinnen bringt. Ortheris,[1]) das Londoner Straßenkind, ist Anfällen des wildesten Heimwehs ausgesetzt, das ihn schüttelt wie ein Fieberfrost. Er wälzt sich auf dem Boden, er schäumt wie ein Tobsüchtiger und wimmert wie ein Kind. Es ist die Sehnsucht nach London, seinen nebligen Straßen und dunkeln Gässchen, nach dem Gewühl von Wagen und Menschen, nach den Freuden des Tingel-Tangels und den Abenteuern des großstädtischen Pflasters. Er will desertieren, und Mulvaney kennt kein anderes Heilmittel, als ihm dabei zu helfen. Er wird in Civilkleider gesteckt und sich selbst überlassen. Aber wie er die Verwandlung gewahr wird, ist der Paroxysmus vorüber — er ist gerettet. Er schlüpft beschämt in seine Montur zurück, und die Geschichte wird begraben und vergessen.

Learoyd, den langen ungeschlachten Kerl, hat eine unglückliche Liebe unter die Fahnen getrieben.[2]) Er hat daheim in York-

---

[1]) »*Plain Tales from the Hills*«, p. 267.

[2]) »*Mine Own People*«, p. 237 (Heinemann's English Library).

shire die Tochter eines Bergmanns geliebt, der sie ihm aus religiösen Bedenken verweigert hat. Das hat einen Stachel zurückgelassen, den er trotz seiner Bärenstärke nicht aus dem Herzen reißen kann. Er ist fertig mit sich und mit der bürgerlichen Gesellschaft; fort will er aus der Heimat, die ihm das bisschen Glück nicht gönnt, fort aus der Gemeinschaft dieser frömmelnden Menschen, die jede Menschlichkeit vernichten und mit Füßen treten. Vom Sterbelager der Geliebten stürzt er sich in die Arme des Werbers mit der unbestimmten Sehnsucht, im blutigen Abenteuer, im wilden Soldatenleben Vergessenheit zu finden. Aber in der tropischen Hitze der indischen Nacht, die das Blut in den Adern zum Sieden bringt, in der drückenden Glut einer gewölbten Wachtstube, da packt ihn das Fieber von neuem, sein Herz schlägt in Todesangst an die Rippen: »Lasst mich sterben!« stöhnt er, »es ist der Müh' nicht wert zu leben.« Sein Zustand macht den Freunden schwere Sorge. Wenn der Fieberwahnsinn bei diesem Riesen ausbricht, ist niemand fähig, ihn zu bändigen. Nur Mulvaney hat die geheime Arznei, die ihn zur Besinnung bringt: er spricht, er erzählt.[1]) Er erzählt eine der blutigsten, wildesten Messerschlachten gegen die Afghanen in einem Engpass, wo zwei Compagnien zum Ersticken eingepfercht zwischen Freund und Feind, das Défilé durchdrücken. Das beruhigt die Fieberglut des Kranken wie ein kühlender Trunk. Schlacht und Gemetzel, das ist seine Arznei, das ist der Trank der Vergessenheit. »Aber«, sagt Mulvaney, nachdem er die Verzweifelnden bis zur Wachablösung hingehalten und durch seinen Humor vor Wahnsinn gerettet, »kann ein Mann, der andern hilft, darum sich selber helfen?«

Denn auch er, der verschlagene Irländer, der scrupellose Trinker, Raufer und Langfinger hat seine schweren Stunden voll Gewissensangst, Pein und Hoffnungslosigkeit. Ein Leben voll Mühsal und Kummer, die er im Rausche zu betäuben sucht, hat ihn demoralisiert. Ein degradierter Corporal, ein unzuverlässiger Trunkenbold, ist er ein abschreckendes Beispiel für den Recruten, ein Stein des Anstoßes für den unerfahrenen jungen Officier. Bei alledem ist er in nüchternen Stunden ein ausgezeichneter Soldat. Und wenn er bei der Parade im Gliede schwankt, dann drückt der Sergeant ein Auge zu und denkt: »Lass ihn, es ist ja nur der alte Mulvaney!« Er weiß das ganz genau, er fühlt die Demüthigung und kann sich doch nicht

---

[1]) »*Soldiers Three*«, p. 54 (Heinemann's English Library).

helfen. Die Degradation ist die Peripetie seines Lebens. »Ich war 'mal Corporal«, pflegt er zu sagen, »ich wurde später degradiert, aber ich war einmal Corporal« — es ist eine ewig blutende Wunde, die er ungern berührt. Nur einmal lässt er uns tief in sein Inneres blicken, dort, wo er die Geschichte seiner Brautwerbung und Ehe erzählt[1]); denn er ist ein Ehemann und war einmal Vater, wie er Corporal war. Welchen Kampf er vor diesem verhängnisvollen Schritte mit sich auszufechten hatte, das berichtet er selbst in einem an Falstaff erinnernden Raisonnement:

Eine stolze Schöne hat ihn abgewiesen. »Danach«, fährt er fort, »war's mir eine zeitlang übel zumuthe, ich warf mich auf meinen Regimentsdienst und bildete mir ein, ich würde studieren und Sergeant werden, und zwanzig Minuten später Generalmajor. Indes, über meinem Ehrgeiz, da war ein leerer Fleck in meiner Seele, den mein Eigendünkel nicht ausfüllen konnte. ‚Terenz', sage ich zu mir selbst, ‚du bist ein großer Mann und der begabteste im Regiment, schau, dass du befördert wirst.' Da sagt mein Selbst zu mir: ‚Wozu?' — Sage ich zu meinem Selbst: ‚Um der Ehre willen!' Sagt mein Selbst zu mir: ‚Wird das diese deine zwei starken Arme ausfüllen?' ‚Geh zum Teufel!' sag' ich zu meinem Selbst. ‚Geh zu den Quartieren der Verheirateten!' sagt mein Selbst zu mir. ‚Das kommt auf eins heraus', sag ich zu meinem Selbst. ‚Wenn du bleibst, wie du bist, — dann freilich!' sprach mein Selbst zu mir. Und so dacht' ich lang darüber nach.«

Aber trotz des langen Nachdenkens geht er doch »zu den Quartieren der Verheirateten«, er führt seine Dinah heim — und er bleibt der Mann, der er ist — und so hätte er die Hölle auf Erden, wenn ihm nicht seine beiden Kameraden und dann und wann »ein gelinder Rausch« über sein Elend weghelfen würden. Dabei ist er mit Leib und Seele Soldat und bleibt es im Herzen auch dann noch, als seine Dienstzeit um ist, und er ins vielverachtete Civil übertreten muss. Er kehrt nach England zurück, aber er kann sich dort nicht mehr zurechtfinden, er sehnt sich zurück nach dem Abenteuerleben des Ostens[2]). Er erlangt einen Aufseherposten beim Bahnbau in Indien und verlässt die Heimat; denn sie ist ihm fremd geworden — und vor allem ihre Moral.

Tiefer noch als in den Soldatengeschichten fasst Kipling den

---

[1]) »*Mine Own People*«, p. 145.

[2]) »*Soldiers Three*«, p. 26.

Typus seines *private* in den Kasernliedern[1]), die wie eine melodramatische Begleitung den Erzählungen zur Seite stehen. Alles, was an Leid und Lust des Soldatenhandwerks in diesen unausgesprochen bleibt oder zwischen den Zeilen zu lesen ist, die tiefsten und bebendsten Saiten dieser wackeren todtgeweihten Herzen kommen hier zum Tönen. Mulvaneys Schmerz über seine Schwäche und Haltlosigkeit, von der ihn keine Demüthigung mehr heilt, findet ihren Ausdruck in dem Lied des Arrestanten, dem der Anblick von Weib und Kind am Kasernenthore das Herz zusammenschnürt. Da heißt es:

Ich will bei euch beiden es heilig beeiden,
Dass es nie wieder geschieht;
Doch sitz' ich beim Wein mit zwei'n oder drei'n,
Ich weiß, 's ist das alte Lied.

Das ganze Dasein dieser »Legion der Verlor'nen«, all die Öde und Trostlosigkeit eines verspielten Lebens klingt aus diesen Liedern; am düstersten dort, wo der einstige Gentleman seine Klage anstimmt, der durch eigenes Verschulden Heimat, Familie und Lebensglück verwirkt hat, und den nun in der kahlen Lagerbaracke die Reue packt und rüttelt:

Wenn nach Haus wir nimmer schreiben, seine Schwüre niemand hält,
Und wenn alle, die uns theuer weit von hier,
Vor dem wachen Auge schweben durch ein schnarchend Lagerzelt,
Wer tadelt uns, ersäufen wir's im Bier.
Wenn Kameraden trunken lallen und die Lichter trübe fallen,
Klar uns wird der Greuel unsrer Scham,
Als ob an den kahlen Wänden unsre Sünden alle ständen,
Wer betäubte da nicht seinen Gram!

Dazu gesellt sich das bittere Gefühl, nur das verachtete Werkzeug der Nation zu sein, deren Größe der britische Soldat begründen half und deren Schätze er bewacht. Und trotzdem lebt in ihm das stolze Bewusstsein erstrittener Erfolge, die Liebe zur Heimat und das ungestillte Heimweh, das selbst den Cyniker Ortheris mit der Gewalt einer Krankheit packt. Und wenn sich in seinen Patriotismus, ja selbst in die Liebe zu seiner Königin ein Tropfen Galle mischt, so müssen wir es nicht missverstehen und ihm verzeihen; denn er vermag glühend zu lieben aber nicht zu heucheln. In diesem Sinne ist das Gedicht aufzunehmen, in dem sich dieses seltsame Gemisch

[1]) »*Barrack-Room Ballads*« (Heinemann's English Library).

von Vaterlandsliebe, Heimweh, Königstreue nnd bittrer Kränkung am besten spiegelt.

Es führt den Titel:

Die Witwe von Windsor.

Ihr kennt doch die Witwe von Windsor
Mit dem zierlichen Krönchen von Gold?
Sie hat Schiffe da drauß' und Millionen zu Haus,
Sie zahlt uns armen Teufeln den Sold.
(Arme Teufel in Sold.)
Ihr Merk ist auf unseren Pferden,
Ihr Zeichen auf Tiegel und Glas —
Und ihr Truppschiff könnt ihr sehn, wenn die guten Winde wehn,
Wenn wir kämpfen für dies und für das.
(Wir bluten für dies und für das.)
Sie lebe, die Witwe von Windsor,
Ihr Gezeug und Geschütz — hurrah!
Und Mann und Pferd, was zur Truppe gehört
Der Missis Victoria.
(Deine Söhne, Victoria.)

Wandert weit von der Witwe zu Windsor;
Denn die halbe Welt ist ihr Gut:
Wir haben's ihr beschert, mit der Flamm' und dem Schwert,
Und wir pökeln 's mit Bein und mit Blut.
('s ist unser Gebein, unser Blut.)
Zurück von den Söhnen der Witwe,
Ihrem Laden, der sicher verschallt;
Denn die Könige knien und die Kaiser verziehn,
Wenn die Witwe von Windsor ruft: Halt!
(Uns schickt man 's zu rufen das Halt.)
Drum hoch dem Palaste der Witwe
Vom Pole zur tropischen Zon' —
Den wir mit Leibern gedeckt, mit Bajonnetten umsteckt,
Den wir öffnen mit Gruß der Kanon.
(Arme Teufel! uns kracht die Kanon!)

Wir kennen die Witwe von Windsor,
Es heißt, sie versteh' keinen Scherz:
Ihrer Posten Heer steht über Land und Meer,
Wo nur tönt das schmetternde Erz.
(Wir bekommen 's zu spüren das Erz!)
Und nähm't ihr die Flügel des Morgens,
Würdet rund um die Erde gehetzt,
Ihr entrönn't ihr doch nie, der verdammten Melodie,
Und dem Lappen da, der so zerfetzt.
(Auch wir sind von Kugeln zerfetzt.)

Drum trinkt auf die Söhne der Witwe,
Wo immer sie gehn und stehn,
Trinkt auf all ihr Begehr, und sie wünschen so sehr,
Zurück in die Heimat zu gehn.
(Die werden sie nimmermehr sehn!)

Andere Lieder besingen die Freuden und Mühsale des Handwerks. Wir finden eine Lobhymne auf die zerlegbare Gebirgskanone, die im Nu vom Maulthier abgeschnallt wird und schussbereit dasteht. Eine höchst ergötzliche Ballade wird dem spreizbeinigen Transportkameel gewidmet, dessen Grillen, böser Geruch und Stützigkeit dem Soldaten soviel zu schaffen machen. Mit besonderer Liebe wird der »*regimental bhisti*«, der eingeborene Wasserträger, geschildert, ein halbnackter, garstiger, hinkender Kerl, der sich mit seinem Ziegenschlauch bis in die vorderste Gefechtslinie wagt, um den im Sonnenbrand Kämpfenden einen Trunk zu reichen; bis er selbst mitten in seinem Samariterberuf von einer Kugel hingestreckt wird. Tommy setzt ihm als Grabschrift die Worte:

Hab' ich weidlich oft gebläut dich,
Sag', bei Gott, doch ungescheut ich:
Du bist 'n bess'rer Mann als ich bin, Gunga Din!

Und wie für den braunen *bhisti*, so findet Mr. Atkins Worte der ritterlichen Anerkennung für die Tapferkeit seiner wilden Gegner, der Sudanneger mit der abenteuerlichen Kopftracht. Das Lied, das ihnen gewidmet ist, lautet:

Der Strobelkopf.

Wir fochten über Meer mit manchem Mann:
Der eine hielt sich stramm, der andre nicht,
Mit Paythan und mit Zulu und Birman' —
Der Strobelkopf war doch der feinste Wicht.
Wir kriegten niemals was geschenkt von ihm;
Er hockt im Busch und kappt die Gäul' uns lahm,
Er haut die Posten uns zusamm' bei Suakim —
Spielt Katz und Maus mit unsrem ganzen Kram.
Drum sollst leben Struwwelpeter, in der Heimat, im Sudan,
Bist ein armer blinder Heide, doch ein Soldat und ganzer Mann!
Wir stellen dir das Zeugnis aus, und willst du es verbrieft,
Wir kommen auf 'nen kleinen Putsch, wann immer dir's beliebt.

Wir mussten über'n Khaibar-Pass hinüber,
Der Boer drosch uns blaubraun auf Distanz,
Birmanen schickten uns das kalte Fieber,
Ein Zulu-Fort stellt' her uns auf den Glanz;

Doch was uns gab zu schlucken das Gezücht,
War Sodawasser gegen seinen Tropfen.
»Wir hielten uns wie Helden!« sagt der Kriegsbericht,
Doch Mann gen Mann wusst' er uns weich zu klopfen.
Drum sollst leben, Struwwelpeter, mit Kind und Kegel, Mann und Maus!
Euch zu biegen war die Ordre, und so führten wir sie aus,
Und wir pfefferten euch nieder —'s war nicht schön, wenn man's bedenkt,
Doch waren wir euch auch zehnfach über — ihr habt 's Carré gesprengt.

Bei ihm zu Haus gibt es kein Zeitungsblatt,
Gibt 's nicht Medallie noch Ehrenpreis,
Drum geben wir ihm das Certificat,
Wie er den Zweihänder zu führen weiß.
Er hopst in den Gebüschen aus und ein
Mit seinem Sargdeckel und Schaufelspeer,
Und lädt er unsereins zur Kirmess ein,
So wünschen wir uns auf ein Jahr nichts mehr.
Drum sollst leben, Struwwelpeter, und die Deinen, die 's vollbracht,
Wären wir nicht selbst in Trauer, hätten wir mit dir geklagt.
Doch »gib und nimm« ist die Parole, 's wird niemand was geschenkt,
Und wenn ihr mehr wie wir verlort — ihr habt 's Carré gesprengt.

Er stürzt auf unsern Rauch, wo er sich hebt,
Und eh' wir 's ahnen, hackt er auf uns los,
Ganz heißer Sand und Pfeffer, wenn er lebt,
Und ist er todt — so simuliert er bloß.
Er ist 'n Püppchen, ist ein Täubchen, ist ein Lamm,
Ein Gummimann, der zecht und jubiliert,
Er ist der Einz'ge, dem allzusamm'
Ein britisch Regiment nicht imponiert
Drum sollst leben, Struwwelpeter, in der Heimat, im Sudan,
Bist ein armer blinder Heide, doch ein Soldat und ganzer Mann.
Du sollst leben, Struwwelpeter, mit dem Schopf wie 'n Schober Heu,
Altes schwarzes Springkarnikel, — 's Carré gieng doch entzwei!

Das Hauptmotiv deutscher Soldatenlieder, die Liebe, findet in diesen rauhen Gesängen nur wenig Raum. Aber sie kommt dafür in einem prächtigen Liede zum Ausdruck, in das Kipling zugleich das ganze Heimweh des abgelösten Soldaten nach dem Wunderlande des Ostens gelegt hat. Denn was Tommy auch unter der tropischen Sonne gelitten haben mag, es ist doch der Schauplatz seines Heldenthums, wo er das Schwerste und das Größte erlebt, wo er die Jugend und ihre goldenen Erinnerungen zurückgelassen hat. Denn wo wir jung gewesen sind, dort ist ja eigentlich unsere Heimat, und das Heimweh ist gar oft nur die Sehnsucht nach der Jugend. So zieht auch der alte Mulvaney nach Indien zurück und

entflieht dem nebligen, nüchternen, sittenstrengen England. Das Lied gehört zu den besten, die Kipling geschrieben. Es besitzt einen rhythmischen Zauber, der nur des glücklichen Componisten harrt, der ihm die Schwingen einer echten Volksmelodie anhefte. Die Ballade heißt:

Mandalay.

Wo aufs Meer blickt gegen Osten die Pagode von Mulmein,
Sitzt ein Birmamädchen einsam, und ich weiß, sie denket mein;
Denn der Wind spielt in den Palmen, und der Tempelglocken Ton
Ruft: »Zurück nach Mandalay, komm zurück, du Britensohn!«
Komm zurück nach Mandalay
Zur Flotille in der Bay,
Hörst du nicht die Räder plätschern von Rangoon nach Mandalay?
Auf dem Weg nach Mandalay,
Wo der Flugfisch schwirrt vorbei
Und der Tag wie Wetterleuchten steigt aus China über die Bay.

Gelber Tafft ihr kurzes Röckchen, und ihr Käppchen leuchtet grün,
Supijálat ist ihr Name — wie von Thiebahs Königin.
Rauchte paffend die Manila, als ich bot den ersten Gruß
Und verschwendet' Christenküsse auf 'nes Heidengötzen Fuß.
Alter Götze, lehmgebrannt —
Buddha wird er dort genannt —
Wenig schert sie sich um Götzen, küsste ich sie, wo sie stand:
Auf dem Weg nach Mandalay. . .

Lag der Nebel auf dem Reisfeld, sank die Sonne blutigroth,
Da nahm sie ihr kleines Banjo, und sie sang *Kulla-lo-lo!*[1])
Ihren Arm auf meiner Schulter, ihre Wang' an meiner Wang',
Saßen wir und sahen stille, wie das Dampferrad sich schwang.
Elephant im schlamm'gen Moor
Schichtet Thekaholz empor;
Um uns hängt ein tiefes Schweigen, kaum wagt sich ein Wort hervor
Auf dem Weg nach Mandalay . .

Doch all das ist lang vorüber, weit dahint' und längst vorbei,
Und kein Omnibus verkehrt ja von der Bank[2]) nach Mandalay.
Nun begreif ich hier in London, was der Ausgediente sagt:
»Wem der Osten 'mal erklungen, dem es nirgend mehr behagt!«
Ihm behagt es nirgends lang;
Nach dem Knoblauch wird ihm bang,
Nach den Palmen und dem Sonnschein und der Tempelglocken Klang
Auf dem Weg nach Mandalay. . .

---

[1]) *Kulla* Ausdruck der Birmanen für einen Fremdling aus dem Westen. (Kipling).
[2]) Bank von England, Hauptknotenpunkt des Londoner Omnibusverkehrs.

Mich verdrießt das Pflastertreten auf dem griesligen Gestein,
Der verdammte Nebel Englands weckt mir's Fieber im Gebein.
Geh' zum Strand[1]) ich auch mit funfzig Stubenkatzen aus Chelsea[2]),
Schwatzen sie auch viel von Liebe, Himmel, was verstehn denn die?
  Feiste Backen, schmier'ge Hand,
  Woher käme der Verstand?
  Hab' ein klein'res, fein'res Mädchen in 'nem schönern grünern Land
  Auf dem Weg nach Mandalay. . .

Schifft mich ostwärts wo von Suez, wo man Gut und Bös nicht trennt,
Man nichts weiß von Zehn-Geboten, wo der Durst so mächtig brennt!
Denn die Tempelglocken rufen, und dort möcht' ich wieder sein,
Wo aufs Meer sieht trägen Blickes die Pagode von Mulmein.
  Auf dem Weg' nach Mandalay,
  Zur Flotille in der Bay,
  Bei den Kranken unter Zelten auf dem Zug' nach Mandalay!
  Auf dem Weg nach Mandalay,
  Wo der Flugfisch schwirrt vorbei
  Und der Tag wie Wetterleuchten steigt aus China über die Bay!

[1]) Straße in London, in deren Umkreis die Mehrzahl der Theater und Music-Halls liegt.
[2]) Chelsea, eine wenig angesehene Vorstadt von London.

ZUR

ROMANISCHEN PHILOLOGIE.

Aphorismen zur französischen Grammatik.

Von

W. Meyer-Lübke.

Der Betrieb der Grammatik beim Französisch-Unterricht ist seit einiger Zeit stark in Verruf gekommen; was man früher als das Erste und Wichtigste beim Erlernen fremder Sprachen betrachtet hat, gilt jetzt als nebensächlich, wenn nicht gar als überflüssig. Und schließlich nicht mit Unrecht, geben ja doch Kinder und Papageien den schlagendsten Beweis dafür, dass man sprechen kann ohne auch nur eine Ahnung der Regeln zu haben, nach denen die sprachlichen Gebilde zustande kommen. Freilich, zwischen sprechen und sprechen ist ein großer Unterschied und im allgemeinen dürfte doch der grammatisch Geschulte die Sprache, auch die von der ersten Kindheit an gelernte, besser handhaben als der Ungeschulte, auch wenn er selber sich dessen nicht mehr bewusst ist, was er in den »langweiligen« Grammatikstunden gelernt hat. Außerdem aber gibt es denn doch ein Verstehen der Sprache, das über die bloße Fertigkeit hinausgeht und das, wie alle geistige Arbeit, einen allgemein bildenden Einfluss ausübt, das zu selbständigem und bewusstem Nachdenken und Beobachten anregt, das also jeder anstreben soll, der in der Schule etwas Besseres sieht als nur eine Anstalt zur mechanischen Aneignung einer bestimmten Menge wahrhaftig leicht genug zu erwerbender Kenntnisse, der den Schüler nicht zum mechanischen Nachplapperer, sondern zum selbständigen Manne erziehen will.

Und für ein solches tieferes Verstehen ist die Grammatik die allererste Bedingung.

Freilich eine verständige Grammatik! Leider kann nun allerdings nicht in Abrede gestellt werden, dass die überwiegende Mehrzahl gerade unserer französischen Grammatiken dieses Prä-

dicat nicht verdient, dass sie so recht dazu angethan sind, den Unterricht möglichst unfruchtbar zu gestalten. Man hat sich nämlich von jeher gewöhnt, alle Erscheinungen durch die lateinische oder durch die deutsche Brille zu betrachten und ist dadurch zu Verwirrungen und schiefen Auffassungen gelangt, aus denen sich loszureißen, schwer wird; man hat Form und Bedeutung oder man hat etwas Grammatik, etwas Logik, etwas Psychologie zusammengemengt; oder man hat vergessen, dass jede Sprache in jeder Periode sich uns als ein Conglomerat darstellt, dessen einzelne Theile zu den allerverschiedensten Zeiten entstanden sind, hat die Sache so aufgefasst, als ob plötzlich das ganze Sprachgebäude, wie wir es vor uns sehen, dagestanden habe, gleich Pallas Athene, da sie in voller Rüstung dem Haupte des Zeus entsprang, und von dieser falschen Grundlage aus hat man allerlei Kategorien und Erklärungen aufgestellt, die ja recht schön, aber leider meist nicht richtig sind. Wohl wäre es ein schreiendes Unrecht, wollte man nicht anerkennen, wieviel schon gebessert worden ist — ich brauche nur den Namen Lücking zu nennen — aber doch sind und, ich fürchte, bleiben wir noch lange weit von einer wirklich französischen und wirklich wissenschaftlichen Grammatik entfernt.

Ich will nun an ein paar Punkten, die mir bei Ausarbeitung meiner Syntax der romanischen Sprachen besonders aufgefallen sind, zeigen, wie gefehlt wird und in welcher Richtung ungefähr zu bessern wäre.

I.

So ziemlich alle Lehrbücher sagen, dass unserem oder dem lateinischen Passivum im Französischen *être* mit dem Participium entspreche:

ich werde geliebt = *amor* = *je suis aimé*

manche schränken das allerdings ein, so schreibt Mätzner, Gramm.[2], S. 167: »Da das Passiv in allen seinen Formen durch das Hilfszeitwort *être* mit dem Particip gebildet und dann schwerfällig ist, so ist seine Anwendung überhaupt beschränkt und es wird oft umgangen oder durch eine andere Form ersetzt.« Das ist wenigstens ehrlich, wenn auch der denkende Leser sich dabei fragen muss, wofür man *je suis aimé* als Passivum lerne, wenn diese Ausdrucksweise im allgemeinen nicht oder wenig üblich ist. Wenn aber ein braver Schüler, der gewissenhaft das Passivum gelernt hat, und es anzuwenden weiß, den Satz zu übersetzen bekommt: »Dieses

Haus wird um 30.000 Gulden verkauft« und schreibt *Cette maison est vendue 30.000 florins,* so wird er schwer begreifen, dass ihm der Lehrer seine Übersetzung beanstandet, und doch bedeutet sie etwas ganz anderes als der deutsche Satz. Nun kommt noch als Weiteres hinzu, dass *je suis venu,* das doch ganz gleich aussieht wie *je suis aimé,* etwas anscheinend himmelweit Verschiedenes besagt. Kann man aber der Sprache das glauben? Ist es nicht, bis auf einen gewissen Grad wenigstens, der Grammatiker, der die Confusion geschaffen hat?

Sehen wir uns die beiden Ausdrucksweisen, die deutsche und die französische, genauer an, oder besser, lassen wir ohne Rücksicht auf die verschiedenen umschriebenen Verbalformen des Deutschen die französischen einmal das sagen, was sie wirklich besagen, so erhält man folgende Entsprechungen:

je suis aimé — ich bin geliebt
j'étais aimé — ich war geliebt
je fus aimé — ich wurde geliebt
je serai aimé — ich werde geliebt sein

ganz genau wie

je suis venu — ich bin gekommen
j'étais venu — ich war gekommen
je fus venu — ich war gekommen
je serai venu — ich werde gekommen sein

und

je suis heureux — ich bin glücklich
j'étais heureux — ich war glücklich
je fus heureux — ich wurde glücklich
je serai heureux — ich werde glücklich sein

und endlich

il est roi — er ist König
il était roi — er war König
fil ut roi — er wurde König
il sera roi — er wird König sein

Eine genaue Entsprechung zwischen dem französischen *être* und dem deutschen »werden« mit dem Participium besteht nur im inchoativen Präteritum und zwar nur deshalb, weil das deutsche »werden« den Eintritt in einen Zustand ausdrückt, gerade wie das französische Perfectum im Gegensatz zum Imperfectum den Beginn einer Handlung oder also beim Verbum *être* den Beginn eines

Zustandes angibt. Mit anderen Worten, der wesentlichste Unterschied in dem Ausdrucke der Actionsarten des Verbums zwischen den beiden Sprachen besteht darin, dass wir im Deutschen in allen Zeitformen den Unterschied zwischen dem Eintreten in einen Zustand und dem sich in einem Zustande Befinden machen können, sofern nur der Zustand adjectivisch ausgedrückt ist: »ich werde geliebt — ich bin geliebt«; »der Baum wird grün — der Baum ist grün«, während das Französische dem nichts genau Entsprechendes entgegenstellen kann, wohl aber bei der Vergangenheit einen Unterschied macht, ob eine Handlung als vorsich gehend oder als eintretend gedacht wird: *j'écrivais* »ich war beim Schreiben«; *j'écrivis* »ich begann zu schreiben«,[1]) worin wiederum das Deutsche dem Französischen nicht zu folgen vermag. Man sieht aber sofort, dass es ein Gebiet gibt, wo die zwei Sprachen sich decken können: der Gegensatz zwischen *je fus* »ich wurde« und *j'étais* »ich war«, der genau dem von *je sus* »ich erfuhr« und *je savais* »ich wusste« entspricht, bringt es mit sich, dass, wenn *je fus, j'étais* sich mit einem Adjectivum verbindet, der deutsche Unterschied zwischen Eintritt und Verweilen ganz genau wiedergegeben werden kann.

Auch im Futurum ist die Übereinstimmung eine ziemlich große. Wohl besteht theoretisch zwischen »ich werde geliebt sein« und »ich werde geliebt werden« genau derselbe Unterschied wie zwischen »ich bin geliebt« und »ich werde geliebt«, allein da das Futurum etwas erst Eintretendes bezeichnet, so verwischt sich praktisch dieser Unterschied mehr und weniger und so kann man franz. *je serai aimé* dem deutschen »ich werde geliebt werden« gleichstellen.

Ich glaube also, man kann ohneweiters sagen, franz. *être* drückt in Verbindung mit einem Participium nichts anderes aus als in Verbindung mit einem Nomen oder Adjectivum, nur zufällig deckt es sich unter bestimmten Umständen mit deutschem »werden« oder mit dem lateinischen Passivum. In der That sind Sätze wie: »*Depuis que les enfants gagnent leur vie à part, les vieux Dumont sont*

[1]) Das soll selbstverständlich nicht heißen, dass das Perfectum stets oder nur inchoative Bedeutung habe. Mir scheint nach wiederholter Prüfung, dass das Wesen der zwei Präterita am richtigsten charakterisiert wird, wenn man das eine als durativ, das andere als momentan bezeichnet, wobei man nur nicht übersehen darf, dass das momentane sich specialisieren kann in eine Handlung, die mit ihrer Ausführung auch sogleich abgeschlossen ist, in den Beginn und in den Abschluss der Handlung.

quelquefois tentés de dire qu'il y a trop à la maison pour eux seuls« (E. About, »Le roman d'un brave homme«, 4); »*sa famille était vieille, établie à Launay de temps immémorial, et estimée de tout le pays*« (9) deutlich genug, kein Mensch wird übersetzen wollen »werden versucht«, »wurde geachtet«, und damit ist denn auch gesagt, wie folgende Stelle aufzufassen ist: »*il racontait avec un mâle plaisir ces actions classiques où la valeur personnelle de l'homme jouait le rôle principal et où les plus savantes combinaisons d'un général-en-chef étaient bouleversées par une charge à la baïonnette*« (10). Zweifellos lässt sich hier *étaient bouleversées* durch »wurden umgeworfen« wiedergeben, und man würde sich wohl auch außerhalb einer Übersetzung im Deutschen kaum anders ausdrücken, aber die französische Auffassung wird damit nicht wiedergegeben und gerade derartige Beispiele sind wohl am geeignetsten, auf die Verschiedenheit des Sprachgeistes aufmerksam zu machen. Näher berührt sich mit dem deutschen Ausdrucke der Infinitiv mit dem Participium; z. B.: »*Elle aperçut l'enfant qui, tenant retournée la main gantée de sa mère, l'embrassait à la place de la paume. ‚Doit-il être aimé!' ‚Oh! il n'a plus que sa mère pour cela . . .' soupira la mère*« (Goncourt, »Madame Gervaisais«, 4), wo man den Ausrufsatz wohl am besten übersetzt: »Muss man den lieb haben!« Man kann hier namentlich durch die folgende Antwort sich zu der Annahme verleitet fühlen, dass diesmal wirklich *être aimé* den Eintritt in einen Zustand oder, was ja eigentlich die Passiv-Idee ist, das Betroffenwerden von einer Handlung ausdrücke. Allein wesentlich ist diese Bedeutung nicht, sie liegt nicht in dem *être*, sondern sie liegt vielmehr in dem was nachträglich folgt, und wir müssen namentlich in solchen Fragen streng scheiden zwischen dem gewöhnlichen und dem durch besondere Umstände bedingten Sinne. Zweifellos wird, wer sein Augenmerk darauf richtet, neben zahlreichen Fällen, wo *être* mit dem Participium unserem »werden« gar nicht entsprechen kann und anderen, wo es sich nur scheinbar mit ihm deckt, auch vereinzelte finden, wo ein *il est aimé* genau ein lat. *amatur*, ein deutsches »er wird geliebt« wiedergibt. Oder soll man auch da sagen, wiederzugeben scheint? Man liest z. B. bei Daudet: »*rappelle-toi, à Mousseaux, en pleine saison des fruits, quant Samy n'était pas là, les pruneaux qu'on nous donnait à dessert. Et pourtant, il y en a des vergers, des potagers; mais tout est vendu sur les marchés de Blois, de Vendôme*« (»L'Immortel«, 17). Gewiss kann man übersetzen »alles wird auf den Märkten von Blois und

Vendôme verkauft«, aber hat man damit den Gedanken des Originals richtig wiedergegeben? Entspricht nicht vielmehr gerade dem Affecte der Rede viel besser »alles ist verkauft«? Und würde französischem Sprachgebrauche gemäß »wird verkauft« nicht besser durch *se vend* ausgedrückt?

Am nächsten stehen sich die deutsche und französische Ausdrucksweise, wenn der Urheber des Zustandes genannt wird. Wird man nicht zögern, in dem Satze *»nous étions mal assis, ployés en deux, et obligés d'écrire sur nos genoux«* (E. About, »Le roman d'un brave homme«, 39) im Deutschen ebenfalls die Ausdrucksweise des Zustandes anzuwenden und auch *»les forts en thème étaient bien vus du professeur«* (ebenda) durch »diejenigen, die gute Arbeiten schrieben, waren bei dem Lehrer gern gesehen«, übersetzen, so liegt die Sache doch etwas anders in *»notez d'ailleurs, que notre principal était le meilleur et le plus paternel des hommes et qu'il était secondé par deux maîtres d'études excellents* (ebenda, 38). Wir können im Deutschen kaum noch sagen: »er ‚war' von zwei trefflichen Lehrern unterstützt«, werden vielmehr zu »wurde« greifen müssen. Aber auch hier handelt es sich nicht um eine wirkliche Verschiebung der französischen Form, sondern um eine Abneigung des Deutschen gegen gewisse Verbindungen. Dass es nicht das durch *par* angeknüpfte Nomen, sondern dieses Nomen in Verbindung mit der Bedeutung des Verbal-Adjectivums ist, die eine veränderte Übersetzung verlangt, zeigt z. B. *»j'étais littéralement enflammé par la fièvre d'émulation* (ebenda, 42) »ich war in des Wortes verwegenstem Sinne von dem Fieber des Ehrgeizes erfasst«. Und so ließe sich noch bis ins Unendliche fortfahren, könnte man Beispiele aufzählen, wo oberflächliche Betrachtung die Schulregel zu rechtfertigen schiene, genaueres Einsehen aber die große Verschiedenheit französischer und deutscher Anschauung zeigt.

Es gibt nun auch umgekehrte Fälle; nämlich solche, in denen *il fut aimé* nicht einem deutschen »er wurde geliebt« entspricht. Das ist durchaus natürlich. Da die zwei Ausdrucksweisen auf durchaus verschiedenen Anschauungen beruhen, so kann auch da, wo sie sich zufällig decken, die Deckung sehr leicht eine unvollständige sein. Man nehme z. B. folgende Periode. *»Védrine fut forcé de s'interrompre. De lourds fardiers, chargés de féraille, ébranlant le sol et les maisons, une éclatante sonnerie dans la caserne de dragons voisiné, le rauque beuglement d'une sirène de remorqueur, un orgue, les cloches de Sainte-Clotilde, se rencontrèrent dans un de ces con-*

fusionnants tutti que forment par poussées les bruits d'une grande ville.« (Daudet, »L'Immortelle«, 87) und ganz ähnlich: *»elle fut obligée de le tirer en arrière violemment; et lasse, excédée, sans courage pour suivre le mensonge, filer l'écoute et virer doucement, elle lâcha tout«* (221). Beidemale werden wir etwa übersetzen »er war« oder »er sah sich gezwungen«, »sie war« oder »sie sah sich verpflichtet«. Die große Verschiedenheit zwischen deutscher und französischer Auffassung tritt hier ganz klar zutage. Das deutsche »werden« setzt eine Änderung eines Zustandes voraus, die durch irgend ein anderes Seiendes hervorgebracht wird; fehlt ein solches zweites Seiendes, so ist die Ausdrucksweise nicht verwendbar. Im Französischen dagegen, wo nur der Zustand angegeben wird, fällt diese Bedingung weg, und zwar natürlich auch dann, wenn der Zustand als eintretend bezeichnet ist. So bleibt also in den oben angeführten Fällen im Deutschen nur übrig, ebenfalls das Zustandsverbum zu wählen und damit auf die Wiedergabe der Verschiedenheit zwischen *il était* und *il fut* zu verzichten oder aber zu einer ganz anderen Wendung zu schreiten.

Ein anderer Fall. In »Le roman d'un brave homme« wird dem jugendlichen Helden von dem Brande erzählt, in dem eben sein Vater umgekommen ist. Da heißt es nun: *»Quelques nouvelles de l'incendie surnageaient ça et là sur un flot de paroles vaines; chacun des visiteurs racontait ce qu'il avait vu ou entendu. On était maître du feu . . . les pompiers s'apprêtaient à passer la nuit sur le lieu du sinistre; ils arrosaient incessamment les ruines fumantes où deux hommes étaient ensevelis. Le conseil municipal était convoqué le lendemain pour discuter certaines propositions urgentes«* (55). Nicht der Erzähler sagt: »der Gemeinderath wurde am folgenden Tag einberufen«, sondern die Besucher erzählen ihm als eines der Ereignisse, dass der »Gemeinderath für den folgenden Tag einberufen war«. Auch hier verzichte ich darauf, weitere Beispiele zu geben.

Ich denke, die Gleichwertigkeit von *il est aimé* und *il est riche* u. s. w. kann nach dem Gesagten keinem Zweifel unterliegen; zugleich wird aus den gegebenen Beispielen auch klar, wie der Irrthum, *il est aimé* entspreche lat. *amatur* und deutschem »er wird geliebt« hat entstehen können. Es erhebt sich nun aber die weitere Frage nach dem Verhältnisse von *il est aimé* zu *il est venu.*

Il est venu steht auf einer Stufe mit *il a chanté;* es entspricht dem lateinischen Perfectum *venit,* dem deutschen »er ist gekommen«.

Was ist nun die ureigentlichste Bedeutung dieser Formen? Bekanntlich hat *venit* die Doppelfunction eines momentanen Präteritums und eines sogenannten Perfectum Präsens. Von diesen zwei Functionen ist im Laufe der lateinisch-romanischen Entwicklung die zweite allmählich durch die Umschreibung *esse*, bzw. *habere* mit dem Participium[1]) ersetzt worden und schließlich hat mehrfach diese Umschreibung auch die erste angenommen. Es liegt nun auf der Hand, dass wir, wenn wir den ursprünglichen Sinn von *il est venu, il a chanté* finden wollen, nicht die verschiedenen heutigen Anwendungen durchmustern dürfen und versuchen können, sie auf eine gemeinschaftliche Formel zurückzuführen, sondern dass wir zu den ersten Anfängen hinaufsteigen müssen; dass wir vor allem die Verwendung als momentanes Präteritum ganz beiseite zu lassen haben.

Es bleibt also die Frage, wann eine Handlung in das Perfectum Präsens zu setzen sei. Die Antwort ist bald gegeben, wenn man nur die lateinische Ausdruckweise übersetzt: wenn die Handlung als vollendet gedacht wird und sich auf die Gegenwart bezieht. Nur ist der Ausdruck namentlich in der zweiten Hälfte dieser Erklärung etwas unbestimmt und auch nicht ganz zutreffend, weil das Perfectum Präsens dadurch leicht in die Reihe der relativen Tempora gerückt werden kann, der es nicht angehört. Ich würde daher lieber sagen *il est venu* drückt einen Zustand aus, der das Resultat einer vorhergegangenen Handlung ist. Damit ist zunächst die volle Übereinstimmung mit den

[1]) Den Ausdruck Participium passivi oder Participe passé vermeide ich, weil er unzutreffend ist. Termini, bei denen man sich, weil sie etymologisch verdunkelt sind, nichts Unrichtiges denken kann, zu ändern, weil sie für den, der ihrer ursprünglichen Bedeutung nachgeht, thatsächlich sich als unzutreffend erweisen, halte ich für unnöthige Pedanterie; wo dies dagegen nicht der Fall ist, halte ich eine Änderung für erlaubt. Das Participium ist weder ausschließlich passiv noch ausschließlich präterital; man denke nur an *entendu* »sachverständig« und die anderen ähnlichen; About spricht von einer *femme réfléchie* (»Le roman d'un brave homme«, 61) u. s. w. Zudem ist in diesem Zusammenhange ja eine Verwechselung mit dem Participium Präsens ausgeschlossen. Da dieses letztere in viel höherem Grade reinadjectivisch ist als das andere, kann man es vielleicht Verbal-Adjectiv nennen. Zieht man alle romanischen Sprachen mit Einschluss des Lateinischen in Betracht, so ist die einfachste und die am wenigsten präjudicierende Benennung *t*-Participium und *nt*-Participium; eine Benennung an der vernünftigerweise wohl niemand darum Anstoß nehmen wird, weil auch *risus* und dergleichen in die *t*-Participien eingeschlossen sind.

drei anderen Typen: *la maison est vendue, il est heureux, il est roi* gewonnen. Das halte ich für sehr wichtig; denn wir können wohl sagen, dass die Sprache für verschiedene Functionen nicht gleichen formalen Ausdruck wählt, wir sind vielmehr von vorneherein geneigt anzunehmen, dass die vier Formeln ursprünglich wenigstens gleiche Bedeutung haben, wenn auch freilich nicht in Abrede gestellt werden kann, dass sie im Laufe der Zeit auseinandergehen können.[1]) Zugleich ist nun auch die Gleichwertigkeit mit *il a chanté* erklärt. Auch *il a* drückt einen Zustand aus, da man das »haben« (besitzen) doch nicht ohneweiters als Handlung bezeichnen kann: *il a écrit la lettre* ist trotz der verschiedenen Wortstellung ursprünglich nichts anderes als *il a les cheveux noirs;* der Unterschied besteht nur darin, dass das einemal der Zustand das Resultat einer vorhergegangenen Handlung ist, das anderemal nicht.

Ich verfolge die Sache nicht weiter. Wir können also nun Folgendes sagen. Das Participium kann im Französischen mit *avoir* oder *être,* im Deutschen mit »haben«, »sein« und »werden« zu einer mehr oder weniger festen Formel verwachsen. Was dadurch ausgedrückt wird, das ist der Zustand in welchem sich ein Subject infolge der im Participium liegenden Handlung befindet und zwar unterscheidet das Deutsche noch zwischen dem Eintreten und dem sich Befinden in dem Zustande, wogegen das Französische nur das letztere kennt, für das erstere, von bestimmten Fällen abgesehen, sich anderer Ausdrucksweisen bedienen muss. Was das Verhältnis von *avoir* und *être* betrifft, so wird *avoir* gewählt, wenn die Handlung als von dem Subject ausgeführt gilt, *être,* wenn das Subject von ihr betroffen, durch sie in einen neuen Zustand versetzt erscheint. Das ist ganz klar bei *il a tué* und *il est tué* u. s. w., ist es aber auch in anderen Fällen, wie *le cortège a passé sous mes fenêtres*

---

[1]) Aus Delbrücks »Vergleichende Syntax der indogermanischen Sprachen« II, 177 ersehe ich, dass Kohlmann, »Über das Verhältnis der Tempora des lateinischen Verbums zu denen des Griechischen«, Eisleben 1881, sich S. 23 äußert: »Das griechische Perfect bezeichnet den auf einer vorhergegangenen Handlung beruhenden Zustand eines Subjectes. Es setzt dabei die in der Form mitbezeichnete Handlung als abgeschlossen, also in aoristischer Auffassung, voraus. Es ist demnach nicht genau, wenn die Bedeutung des Perfects unter den Begriff der vollendeten Handlung gebracht wird; seine eigentliche Vorstellung ist eben die des Zustandes.« Ich weiß nicht, auf welchem Wege Kohlmann zu dieser Auffassung gekommen ist, man sieht aber sofort, dass sie völlig mit derjenigen übereinstimmt, die sich aus einer Betrachtung der formalen Bildung des romanischen umschriebenen Perfectums ergibt.

und *le cortège est passé, il a resté deux jours à Lyon* und *on l'attendait à Paris, mais il est resté à Lyon, il a dormi* und *il est endormi,* und noch manches andere, was jede Grammatik verzeichnet, z. B. Lücking, § 117, dem die obigen Sätzchen entnommen sind.

II.

Die französischen Bezeichnungen *régime directe* und *régime indirecte* sind zweifellos für die französische Grammatik treffender als die deutschen Accusativ-Object und Dativ-Object oder gar, wie ich vor nicht allzulanger Zeit hörte, »vierter und dritter Fall«. Sehen wir von dem tonlosen Pronomen der dritten Person ab, so kennt das Französische weder einen Dativ noch einen Accusativ, es weiß nur von einer mittelbaren und einer unmittelbaren, durch Präpositionen bewerkstelligten Verbindung von Nomen und Verbum. Das ist eine so triviale Wahrheit, dass man sich fast scheuen muss, sie auszusprechen, und doch geben die Prüfungen Gelegenheit genug zu beobachen, wie wenig sie in Fleisch und Blut übergegangen ist.

Freilich hat auch die französische Terminologie ihre Schwäche und es erhebt sich die Frage, wie man in einer flexionslosen Sprache die Objecte am besten gruppiere. Der Begriff Object ist dabei in weiterem Sinne zu rechnen als es gemeiniglich geschieht. Wer, um bei einem deutschen Beispiele zu bleiben, in dem Satze »ich habe dem Vater geschrieben« »dem Vater« als Object bezeichnet, hat, scheint mir, kein Recht, in dem gleichbedeutenden »ich habe an den Vater geschrieben« »an den Vater« anders zu benennen. Ich würde also unter dem Namen Object alle diejenigen Satzglieder zusammenfassen, die angeben, worauf sich die Handlung erstrecke, was sie betreffe. Formal könnte man dann unterscheiden zwischen mittelbarem und unmittelbarem Objecte, da aber begrifflich die in die erste Classe fallenden Formeln sehr mannigfaltig sind, empfiehlt es sich wohl besser, von der Bedeutung auszugehen. Da bietet sich denn zunächst das Passiv-Object, das also dem lateinischen und deutschen Accusativ-Object entspricht. Aufs engste verwandt damit ist das Partitiv-Object, wie es vorliegt in franz. *j'ai mangé du poisson;* ja es mag sich fragen, ob man im Neufranzösischen in solchen Fällen überhaupt von einem Partitiv-Objecte noch sprechen kann, ob es nicht richtiger ist, von einer partitiven Form des Nomens zu reden. Denn da *du poisson* zu *le poisson* in einem Verhältnisse steht, das mit der Bildung

des Satzes nichts zu thun hat, *du poisson* auch als Subject oder nach Präpositionen auftreten kann, so ist es nicht wohl geeignet, ein Unterscheidungsmerkmal für verschiedene Glieder des Satzes zu bilden. Man thut also wohl besser, *le poisson* »der Fisch« und *du poisson* »Fisch« als im Satze gleichwertig zu betrachten und somit *j'ai mangé le poisson* und *j'ai mangé du poisson* gleicherweise als Passiv-Object zu bezeichnen.

Dagegen steht in bestimmtem Gegensatze dazu das Directiv-Object, das also die Richtung der Handlung angibt. Bei dem Directiv-Objecte nun haben wir zu scheiden, zwischen belebtem und unbelebtem, oder persönlichem und sachlichem Objecte. Für jenes sind typische Beispiele *j'ai écrit une lettre à mon père, j'ai parlé à mon chef,* u. s. w. kurz die ganze Masse der lateinischen und deutschen Dativ-Objecte. Die Richtung nimmt dann leicht den Sinn des Interesses an, daher der lateinische Dativus commodi und incommodi u. s. w. Sachliches Directiv-Object haben wir in *j'ai pensé à tes conseils, je suis allé à Zurich* u. s. w. Formell besteht zwischen beiden beim Nomen kein Unterschied, wohl aber beim tonlosen Pronomen. Das persönliche Directiv-Object wird durch *lui,* das sachliche durch *y* vertreten: *je lui ai écrit une lettre — j'y ai été.* Es kann nun in leichtbegreiflicher und im sprachlichen Leben unendlich oft begegnender Bedeutungs-Erweiterung vorkommen, dass auch solche Verba, die zunächst und zumeist ein Sach-Object verlangen, gelegentlich mit einem persönlichen Objecte verbunden werden. Tritt dann an Stelle des Nomens das Pronomen, so kann unter Umständen namentlich in älterer Zeit wohl das bei diesen Verben übliche *y* auch mit Bezug auf eine Person gebraucht werden, gewöhnlicher aber ist die Beibehaltung von *à lui,* so gut wie ungebräuchliche das einfache *lui.* Also man sagt:

pensez à mes conseils — j'y penserai
pensez à mon ami — je penserai à lui.

Ein *j'y penserai* im zweiten Falle wäre möglich, ein *je lui penserai* ist ganz ausgeschlossen.[1])

---

[1]) Das gilt bekanntlich auch für die anderen romanischen Sprachen. Ich lese freilich bei G. d'Annunzio »Trionfo della morte«, 19: *Addio. Fino alle undici, pensami,* was nur heißen kann »denke an mich«. Aber mehrere Norditaliener, die ich darum befragt habe, erklären sehr entschieden, dass das nicht Italienisch sei. Diez, Grammatik, III 126 führt aus Ariost *gli corse* an, das man damit vergleichen kann, das aber vielleicht aus dem häufigen und correcten *gli corse sopra* zu erklären ist.

Das ist eine längst bekannte, aber, wie mir scheinen möchte, nicht genügend gewürdigte Thatsache. Man kann ja wohl sagen, wo *lui* eintreten kann, sei *à* der Vertreter eines Dativs, wo *à lui* verlangt werde, sei es präpositional und historisch betrachtet ist das annähernd richtig. Freilich nur annähernd, sagt doch Diez, der (Grammatik, III 126) den Unterschied in dieser Weise macht, mit gewohnter Vorsicht: »Wo sich daher die absoluten Formen in die conjunctiven umsetzen lassen, haben wir einen wirklichen Dativ, w e n i g s t e n s d e m S i n n e n a c h, vor uns, s e b s t w e n n d i e l a t e i n i s c h e S y n t a x k e i n e n s o l c h e n z u l ä s s t«. In dem von mir gesperrt gedruckten Satze liegt die Schwäche der gewöhnlichen Deutung. Die Sache liegt nämlich so. Wir haben

lat.	*scripsi patri*	*vado ad casam*
franz.	*j'ai écrit à mon père*	*je vais à la maison*

dann

lat.	*illi scripsi*	*eo vado — vado ad illum*
franz.	*je lui ai écrit*	*j'y vais — je vais à lui.*

Also im Lateinischen beim Nomen und Pronomen verschiedene Ausdrucksweise, im Französischen beim Nomen gleiche, beim Pronomen verschiedene. Kann man nun ohneweiters sagen, die Verschiedenheit beim Pronomen sei nicht etwas im Romanischen Geschaffenes, sondern etwas Überliefertes, die beim Nomen durchgeführte Nivellierung habe aus irgendwelchem Grunde beim tonlosen Pronomen nicht stattgefunden, so bleibt doch die eine Frage, wie sich denn diejenigen Fälle gestalten, die noch nicht lateinisch sind. Erst im Romanischen wird bei den Verben des Bittens die Person durch *ad* eingeführt, specifisch französisch ist die Ausdrucksweise *la fièvre lui a pris* u. s. w. Wie kommt es nun, dass man auch hier dem *à* das präpositionslose Pronomen entsprechen lässt, wo es sich doch nicht um eine aus der Zeit des Dativs beibehaltene Ausdrucksweise handelt? Man wende nicht ein, die Bedeutung von *à* sei eben in diesem Falle eine andere. Wäre dem so, so hätte *ad* ja überhaupt nicht die Functionen des alten Dativs übernehmen können und zudem sehen wir, dass bei Sachen *y* für *ad* in jeder beliebigen Bedeutung eintreten kann; wir sehen ferner, dass *en* oder *dont* jedes *de* vertritt, ob *de* nun im Sinne des lateinischen Genitivs oder local oder sonst wie gemeint sei. Damit kommen wir also nicht durch; wir müssen vielmehr daran festhalten, dass der lateinische Dativ und sein letzter französischer

Ausläufer *lui* in erster Linie und hauptsächlich ein persönlicher Casus ist. Im Laufe der lateinisch-romanischen Entwicklung ist beim Nomen dieser persönliche Casus formell zusammengefallen mit dem sachlichen Directiv-Objecte: *ad* dient für beides, doch weiß, wer nur halbwegs mit Altfranzösisch vertraut ist, dass noch im 13. Jahrhundert der Zusammenfall keineswegs ganz vollzogen war, beim Pronomen aber ist die Scheidung bis heute geblieben. So oft nun aus irgendwelchem Grunde ein Verbum statt eines Passiv-Objectes ein Directiv-Object zu sich nimmt, so wird je nachdem dieses Directiv-Object ein persönliches oder ein sachliches ist, bei pronominaler Ausdrucksweise *lui* oder *y*, bezw., wenn im letzteren Falle Übertragung auf eine Person stattfindet, *à lui* eintreten.

Nun gibt es aber noch eine dritte Art von Object, die durch *de* eingeleitet wird. Ich denke dabei nicht gerade an *se souvenir de quelquechose* denn hier handelt es sich, wenn ich recht sehe, um die einfache Fortsetzung eines lateinischen Genitivs, wir haben also einen erstarrten Rest aus einer älteren Sprachperiode, dessen Erklärung und Einreihung im Französischen nicht möglich ist, den man vielmehr einfach als solchen hinnehmen muss. Wohl aber habe ich Fälle im Auge wie *menacer quelqu'un de quelquechose* und die anderen ähnlichen Fälle, wo neben einem persönlichen Passiv-Objecte ein Sach-Object durch *de* eingeleitet wird. Die Natur dieses *de* ist nicht ganz leicht zu bestimmen. Partitive Geltung ihm zuzuschreiben liegt zunächst nahe, aber in weitaus den meisten hiehergehörigen Verbindungen liegt ein Theilverhältnis nicht vor. Am besten gehen wir von *de* in der Bedeutung »in Betreff einer Sache; mit Rücksicht auf eine Sache« aus und können also das so eingeleitete Object als respectives bezeichnen.

Vom besonderen Interesse ist nun das gegenseitige Verhältnis der verschiedenen Objecte und zwar müssen wir auch hier den Unterschied von Belebtem und Unbelebtem zugrunde legen. Es gibt zahlreiche Verba, die ein persönliches oder ein sachliches Passiv-Object haben könnten: *demander quelqu'un* »jemanden verlangen, nach jemandem fragen« und *demander quelquechose* »etwas verlangen«; *menacer quelqu'un* »einen bedrohen« und *menacer quelquechose* »etwas drohen«. Das Verhältnis der verschiedenen Passiv-Objecte ist nicht immer dasselbe, so ist z. B. in der letztgenannten Verbindung das Sach-Object ein inneres oder ein Resultat-Object, doch ist diese Unterscheidung hier gleichgiltig. Wie nun aber, wenn zu einem Verbum ein Sach-Object und ein Personal-Object

treten? Da ist die gewöhnliche Regel für das Französische, dass entweder die Person als Directiv-Object oder die Sache als Respectiv-Object erscheint. Das umgekehrte kommt nicht vor und wir lernen daraus von neuem, dass das Directiv-Object in erster Linie und hauptsächlich ein persönliches, das Respectiv-Object dagegen durchaus ein sachliches ist.

Raum und Zeit gestatten mir nicht, diese kurzen Andeutungen über zwei wichtigere Punkte neufranzösischer Syntax weiter auszuführen. Ich bescheide mich also hiemit; kann ich ja ohnehin zu den Theilnehmern an der Versammlung, denen diese Festschrift gewidmet ist, wie Dante zu Virgil sagen:

Se' savio, intendi me' ch'io non ragiono.

Zweihundert altspanische Sprichwörter.

Gesammelt

von

J. Cornu.

Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten, welche wir zum Abdrucke bringen, sind den »*Poetas castellanos anteriores al siglo XV*«, Madrid 1864, den »*Escritores en prosa anteriores al siglo XV*«, Madrid 1860, in der »*Bliblioteca de autores españoles*« von Rivadeneyra, und der »*Historia del cavallero Cifar*«, Tübingen 1872, welche den CXII. Band der »Bibliothek des litterarischen Vereines in Stuttgart« bildet, entnommen, und sind uns zum größten Theil von Autoren des 14. Jahrhunderts überliefert, die wir folgendermaßen abgekürzt vorführen:

JM. = »*Obras de Juan Manuel*«,
JR. = »*Joan Roiz, Arçipreste de Fita*«.

Auf die »*Castigos e documentos del rey Don Sancho*«, welche dem Ende des 13. Jahrhunderts angehören, wird mit *San.* verwiesen.

Bei Benützung des gesammten ungemein reichen Sprichwörterschatzes der Spanier wäre es leicht, weitmehr parallele Sprüche mitzutheilen. Was angeführt ist, stammt aus den zwei folgenden Sammlungen:

»*Los refranes que recopilo Yñigo Lopez de Mendoça por mãdado del Rey don Juã. agora nuevamente glosados. En este. Año de mil e d. e XL·I·.*« Wieder abgedruckt von José Maria Sbarbi im ersten Bande des »*Refranero general español*«, Madrid M.DCCC.LXXIV. *S.* 71—152.

»*Refranes, o prouerbios en romance que nuevamente colligio y gloso el Comendador Hernan Nuñez.*« *En Salamanca 1578.* — Mit *HN.* wird diese Sprichwörtersammlung bezeichnet.

13*

Die »*Refranes cogidos por Juan de Valdés*« in Ed. Boehmer, »Romanische Studien«, VI *S.* 491—506, welchen der gelehrte Herausgeber zahlreiche Parallelsprüche beigegeben hat, wurden ebenfalls zu Rathe gezogen. Da diese wohlgeordnete Sammlung leicht erreichbar ist, haben wir uns begnügt, bei passendem Anlasse mit *B.* darauf zu verweisen.

Wenn ein Sprichwort vorkommt, wird es gewöhnlich durch Wendungen wie *dizen que, suelen dezir que,* oder *por ende, por esto, por esso dizen que,* angezeigt, oder es wird als solches angeführt. Die Sprichwörter tragen im 13. und 14. Jahrhundert folgende Namen, von denen *proverbio* am meisten verbreitet ist:

dicho *JR.* 902;
enxiemplo *JM. S.* 243*a* 327*b, Cifar S.* 153;
enxiemplo antiguo *JM. S.* 327*b, Cifar S.* 346;
fabla *JR.* 70 85 101 893 929 951 1174 1596;
fabrilla *JR.* 169 844;
palabra *JM.*
palabra antigua *San.* XXVIII *S.* 161*b;*
palabra del proverbio *San.* XLVI *S.* 173*a;*
palabra del proverbio antiguo *San.* XLII *S.* 167*a;*
palabra que diz el proverbio antiguo *San.* LIII *S.* 180*a;*
palabra e retraire antiguo *JM. S.* 268*b* 273*a* 275*a;*
parlilla *JR.* 895;
patranna *JR.* 54;
proverbio *Berceo, SD.* 620, *Alex.* 1743 2076, *Apol.* 57, *San.* XIX *S.* 133*a,* XLII *S.* 166*b,* LXX *S.* 199*b, JM. S.* 254*a, Cifar S.* 32 83 271 312, *JR.* 516 554 843;
proverbio antiguo *San.* LXX *S.* 175*a, JM. S.* 269*a* 275*a* 278*b* 384*b, Cifar S.* 122 174 211 374;
proverbio viejo *JR.* 83;
retraire antiguo *Sieh s.* palabra *und vgl.* antiguos retráeres *JR.* 160;
verbo *San.* III *S.* 93*a;*
verbo antiguo *San.* LXX *S.* 173*a.*

Andere Bezeichnungen für Sprichwort als diese sind unseren Texten unbekannt. Ich fand weder *refran,* noch *adagio* noch *proloquio,* womit man die Sprichwörter im Mittelalter nach *Amador de los Rios,* »*Historia critica de la literatura española*« II *S.* 503, auch benannt haben soll, dafür andere, welche er nicht erwähnt.

A dó buen alcalde juzga, toda cosa es segura. *JR.* 355.
A dó es el grand linage, ai son los alzamientos. *JR.* 573.
A la duenna non la guardan su madre nin su ama. *JR.* 910.
A la muela pesada de la penna mayor, Maestria e arte la arrancan mejor. *JR.* 591.
A la nescessidad de la hora de la priessa non hay ley. *San.* IV *S.* 93*b*.
A la penna pesada non la muebe una palanca,
Con cueros e almadanas poco a poco se arranca. *JR.* 491.
A las vegadas aquel que cuyda engañar a otro, finca engañado. *Cifar S.* 321.
A las vegadas lastan justos por pecadores. *JR.* 641. *Auf dieses Sprichwort wird, Cifar S.* 119, *angespielt:* Non lo quiera Dios que lazren los justos por los pecadores. — Arde verde por seco y pagan —. *HN.*
A las vegadas mas vale arte que ventura. *Cifar S.* 246.
A las vegadas pequeño can suele embargar muy grand venado. *Cifar* [*S.* 107.
A las vezes mal perro roye buena coyunda. *JR.* 1597.
A las vezes poca agua faze abaxar grand fuego. *JR.* 413.
Al campo malo le viene su año. *Cifar S.* 92.
Alguno se cuyda santiguar e se quiebra los ojos. *Cifar S.* 312. — Penseme santiguar, y quebreme el ojo. *HN.*
Alzando el cuello suyo descobrese la garza. *JR.* 543.
Allá van leys do quieren reys. *In Handschriften des 13. Jahrhunderts nach Amador de los Rios,* »*Hist. de la lit. esp.*« II *S.* 520, *B.*
Amidos faze el can barbecho. *JR.* 928.
Anda devaneando el pez con la ballena. *JR.* 809.
A pan de quinçe dias fambre de tres selmanas. *JR.* 1465 = *HN.*
Aquel es guardado que Dios quiere guardar. *JM.*, »*Libro infinido*« IV *S.* 269*a*.
Aquel es guiado a quien Dios quiere guiar. *Cifar S.* 260.
A quien te fay, fayle. *JR.* 1440. — A quien te la fay, fayla. *HN., B.*
A toda cosa brava grand uso la amansa. *JR.* 498.
A toda pera dura grand tiempo la madura. *JR.* 150.
A vezes cosa chica faze muy grand despecho. *JR.* 707.
A vezes de chica fabla viene mucha folgura. *JR.* 628.
A vezes luenga fabla tiene chico provecho. *JR.* 707.
A vezes mal perro anda tras mala puerta abierta. *JR.* 630.

Bien saben las paranzas quien passó por las losas. *JR.* 618.
Buen callar cient sueldos val en toda plaza. *JR.* 543.

Buen dinero yaze en vil correo. *JR.* 6.

Buen esfuerço vençe mala ventura. *San.* XXVIII *S.* 161*b.* *JM.*, »*El libro del Cavallero e del Escudero*« *S.* 243*a.* — Buen esfuerço vençe a la mala ventura. *JR.* 150. — Buen coraçon quebranta mala ventura. *Lopez de Mendoça.*

Callar a las de vegadas faze mucho provecho. *JR.* 1382.

Coyta non hay ley. *JR.* 902, *wo wohl* A *hinzuzufügen oder* Coyta non ha ley *zu lesen ist. Vgl.* A la nescessidad *u. s. w.*

Con derecho te dizen fortuna porque nunca eres una. *Cifar S.* 329. *Mit dem Reime vgl. Sem Tob* 491: Amigo de fortuna Prospera quando cresçe, Tura mientre es una: Quando mengua, fallesçe.

Con lo que Sancho sana, Domingo adoleçe. *Sem Tob* 60, *B.*

Con una flaca cuerda non alzarás grand tranca. *JR.* 491. *Vgl.* A la penna pesada —.

Cuida hombre una cosa e recude depues otra. *Patronio S.* 381*a.*

Cuidar non es saber. *San.* XLVI *S.* 173*a.* *Vgl. Berceo,* »*Milagros de NS.*« 127: A grant diferençia de saber acuidar. — Pensar —. *Lopez de Mendoça.*

Çedazuelo nuevo tres dias en estaca. *JR.* 893 = *HN.*

Çibera en molino, el que ante viene, muele. *JR.* 686. — Quien primero viene, primero muele. *HN.*

Çien lobos rafez vençen a dos corderos. *Alex.* 2076.

Chica morada a grand sennor non presta. *JR.* 1223. *Vgl.* A grand sennor conviene grand palaçio e grand vega, Para grand sennor non es posar en la bodega. *JR.* 1224.

Da Dios trigo en el ero sembrado. *San.* XLVIII *S.* 175*a.* *Vgl. unten* Non da Dios pan, synon en enero sembrado.

De buena fabla vino la buena çima. *JR.* 1472.

De comienzo chico viene granado fecho. *JR.* 707.

De chica çentella se levanta a las vegadas grand fuego. *Cifar S.* 107.

De pequeña çentella se levanta grand fuego. *Cifar* 148.

De chica çentella nasçe grand llama de fuego. *JR* 708. — De çentella sola la casa toda. *HN.*

De grado toma el clerigo, e amidos empresta. *JR.* 1223.

Del mal tomar lo menos. *JR.* 1591. *Vgl. Sem Tob* 135: Tomar del mal lo menos E lo demas del bien, A malos e a buenos, A todos les convien. — Del mal lo menos. *HN.*

Del dezir al fazer, mucho ay. *Cifar S.* 140. *Vgl. B. s.* Dezir.

Dello e dello, ca todas las mançanas non son dulces. *Cifar S.* 93. *Vgl.* Bueno es dello con dello, toma el macho y vay por ello. *HN.*
De los escarmentados sallen los arte[ro]s. *Cifar S.* 181, *B.*
De pequenna pellea nasçe muy grand rencor. *JR.* 414.
Despues de las muchas luvias viene buen orilla. *JR.* 770.
De tales bodas tales rroscas. *Cifar S.* 346. — tortas. *HN.*
De tierra mucho dura fruta non sale buena. *JR.* 809.
De una nuez chica nasçe grand arbor de noguera. *JR.* 881 *c.*
De un grano de agraz se faze mucha dentera. *JR.* 881 *b. Vgl.* Los que —.
Dios e el trabajo grande pueden los fados vençer. *JR.* 666.
Do annadieres la lenna, creçe sin dubda el fuego. *JR.* 664.
Do justicia non ay, todo mal ay. *Cifar S.* 259.
Do non mora ombre, la casa poco val. *JR.* 730.
Do non te quieren mucho, non vayas a menudo. *JR.* 1299. — A dó te quieren bien —. *Lopez de Mendoça. Vgl.* A casa de tu tia, mas no cada dia *HN.*
Dueña culpada mal castiga la mallada. *San.* LXX *S.* 199 *b.*

El amor del rey no es heredad. *Patronio S.* 434 *b Anmerkung.*
El ave muda non faze aguero. *JR.* 1457.
El buen conorte vence a la mala ventura. *Cifar S.* 332.
El buen dezir non cuesta mas que la neçedat. *JR.* 906.
El can con grand congosto al su señor se torna al rrostro. *Cifar S.* 238.
El can con grand angosto E con rabia de la muerte a su duenno traba al rostro. *JR.* 1676. — El can congosto a su dueño se torna al rostro. *HN.* — El can con ravia de su dueño trava. *HN., B.*
El can que mucho lame sin dubda sangre saca. *JR.* 590.
El conejo por manna donnea a la vaca. *JR.* 590.
El corazon del ombre por el corazon se prueba. *JR.* 705. *Vgl.* Por tu corazon juzgarás el ageno. *JR.* 539.
El cuerdo e la cuerda en mal ageno castiga. *JR.* 79. *Vgl. Cifar S.* 271: Onde dize el sabio que bien aventurado es el que se escarmienta en los peligros agenos.
El dar quebranta pennas, fiende dura madera. *JR.* 485. — Dadivas quebrantan peñas. *Lopez de Mendoça. Vgl. unten* El presente —.
El encantador malo saca la culebra del forado. *JR.* 842.
El grand trabajo todas las cosas vençe. *JR.* 426 585.
El huesped y el peçe fieden al terçer(o) dia. *Sem Tob* 526. — a tres dias hiede. *HN.*
El leal amigo al bien el al mal se para. *JR.* 1297.

El leal amigo non es en toda plaza. *JR.* 84. *Vgl. Sem Tob* 459: Pero amigo claro, Leal e verdadero, Es de fallar muy caro: Non se ha por dinero.

El mal de muchos alegria es. *Cifar. S.* 332.

El mastel sin la vela non puede estar toda hora. *JR.* 101.

El ombre mucho cabando la grand penna acuesta. *JR.* 587.

El perro viejo non ladra a tocon. *JR.* 916.

El presente que se dá luego, si es de grande valor,
Quebranta leyes e fueros, e es del derecho sennor. *JR.* 689.

El que al lobo envia, a la fe carne espera. *JR.* 1302 1468. — Quien al lobo embia, carne espera. *HN.*

El que bien see, non ha porque se lieve. *Cifar S.* 32. *Vgl.* Quien bien se siede —.

El que en malas obras suele andar, non se puede dellas quitar. *Cifar S.* 346. *Vgl. S.* 334: La mala voluntad, quien la ha, non la puede olvidar *und B. s.* El que malas mañas há —.

El que mucho se alaba, de si mismo es denostador. *JR.* 531.

El que non lucha, non cae. *Cifar S.* 145.

El que non se quiere aventurar, non puede grand fecho acabar. *Cifar S.* 112. *Vgl.* La ventura —.

El que non tien que dar, su cavallo non corre. *JR.* 486.

El que te ama, pagando te desama. *Cifar S.* 328.

El romero fito siempre trae zatico. *JR.* 843. *Berceo kannte schon dieses Sprichwort und erwähnt es »Vida de Santo Domingo de Silos«* 620. — Romero hito saca çatico. *HN. B.*

El sabidor se prueba en coytas e en pressuras. *JR.* 862.

El tiempo todas cosas trae a su lugar. *JR.* 621.

El trabajo e el fado suelense acompannar. *JR.* 667.

En el bezerrillo verá ombre el buey que fará. *JR.* 704. — De chiquillo verás que bueyzillo harás. *HN.*

Enganna a quien te enganna, a quien te fay, fayle. *JR.* 1440.

En hora muy chiquilla Sana dolor muy grand, e sale grand postilla. *JR.* 770.

En la fin está la honra e la deshonra, bien creades,
Do bien acaba la cosa, alli son todas bondades. *JR.* 695.

En las oras de la cuyta se pruevan los amigos. *Cifar S.* 23.

En pos de los grandes nublos grand sol e sombrilla. *JR.* 770. —

Escarba la gallina e falla su pepita. *JR.* 951. = *HN. Vgl.* Tanto escarba la cabra que tiene mala cama. *HN.*

Esperanza e esfuerzo vençen en toda lid. *JR.* 1424.

Estonce perdi mi onor, quando dixe mal e oy peor. *Cifar S.* 211. — Entonce —. *Lopez de Mendoça.* — Salime al sol, dixe mal y oy peor. *HN.*

Fablar mucho con el sordo es mal seso e mal recabdo. *JR.* 637.
Falagar con el pan e con el palo. *Cifar S.* 107.
Faz bien e non cates a quien. *San.* XLII *S.* 167*a*, *Cifar SS.* 235, 242, *B. s.* Haz —. *HN.*

Grand plazer e chico duelo es de todo ombre querido. *JR.* 737.

Huerta mexor labrada da la mexor manzana. *JR.* 447.

Juga jugando dize el ombre grand manzilla. *JR.* 895.

La cobdiçia mala saco suele romper. *Apol.* 57.
La cuenta vieja baraja la nueva. *JM.*, »*Libro de los Estados*« I LXXX *S.* 327*b.* — A cuentas viejas barajas nuevas. *HN.*
La dueña compuesta, si non quier el mandado, non da buena respuesta. *JR.* 70.
La dueña mucho brava usando se faz mansa. *JR.* 498.
La missa de los novios sin gloria e sin son. *JR.* 370.
La muger apuesta non es de lo ageno compuesta. *Cifar S.* 183.
La picaça en la puente de todos se rrie, e todos de su fruente. E muy grand derecho es, que quien de todos se rrie, que todos se rrian del. *Cifar S.* 270. — De todos dize la pega, y todos de ella. *Lopez de Mendoça.*
Las manos en la rueca e los ojos en la puerta. *San.* XIX *S.* 133*a.* = *HN.*
La tardança muchas vezes empeçe. *Cifar S.* 96.
La ventura ayuda aquellos que toman osadia. *Cifar S.* 83.
Lo que emendar non se puede, non presta arrepentir. *JR.* 1394.
Lo que saben tres, lo sabe toda res. *Cifar S.* 294. — Lo que saben tres, sabe lo toda rex. *Sem Tob* 421. — sabe toda res. *HN.*
Los novios non dan quanto prometen. *JR.* 85.
Los pies que usados son de andar, non pueden quedos estar. *Cifar S.* 346. — Pies que son duechos de andar —. *HN.*
Los que comen el agraz, con dentera quedan. *Cifar S.* 225.

Mala fabla non publicada tanto vale como la buena non loada. *Cifar S.* 227.

Mal se lava la cara con lagrimas llorando. *JR.* 715.

Mas es el roido que las nuezes. *JR.* 920. = *HN.*

Mas fierbe la olla con la su cobertera. *JR.* II d, *aus dem bisher unveröffentlicht gebliebenen Texte, nach gütiger Mittheilung von Baist.*

Mas preguntaria un loco quel podrian responder cien cuerdos. *JM.*, »*Libro infinido*« XXIV *S.* 275*a.* *Vgl.* Tantas preguntas faze e puede fazer un nescio que non podran dar consejo todos los sabios del mundo. *Cifar S.* 186.

Mas val buen amigo que mal marido velado. *JR.* 1301.

Mas val con mal asno el ombre contender Que solo e cargado faz a cuestas traer. *JR.* 1596. — Mas vale con mal asno contender que la leña a cuestas traer. *Lopez de Mendoça.*

Mas vale a ombre andar señero que con mal compañero. *Cifar S.* 231.

Mas vale hombre andar solo que mal acompañado. *JM.*, »*Libro de los Estados*« I LXXXV *S.* 331*a.* — Mas vale señero que con ruyn compañero. *HN.*

Mas vale saber que aver, ca el saber guarda al ombre, e el aver halo el ombre de guardar. *Cifar S.* 201. = *HN.*

Mas vale ser bueno amidos que malo de grado. *Cifar S.* 123.

Mas val rato acuçioso que dia perezoso. *JR.* 554. – Mas vale rato pressuroso que dia vagaroso. *HN.*

Mas val ser hombre engañado que non engañador. *JM.*, »*Libro infinido*« *S.* 278*b.*

Mas val suelta estar la viuda que mal casar. *JR.* 1300. *Vgl.* Mas vale soltero andar que mal casar. *HN.*

Mas val verguenza en faz que en corazon manzilla. *JR.* 844. — Mas vale verguença en cara que manzilla en coraçon. *HN.*

Mejor es tardar que non repentirse el ombre por se rebatar. *Cifar S.* 190. — Mejor es tardar e rrecabdar que nose arrepentir por se rrebatar. *Cifar S.* 191.

Mi casilla e mi fogar cient sueldos val. *JR.* 947.

Muchas espigas nasçen de un grano de çibera. *JR.* 881.

Mui blanda es el agua, mas dando en piedra dura, Muchas vegadas dando faze grand cavadura. *JR.* 500. — La piedra es dura, y la gota menuda, mas cayendo de contino haze cavadura. *HN.* — La peña es dura, y el agua menuda, mas cayendo cada dia, haze cavadura. *HN.* — Agoa molle en pedra dura tanto dá até que fura. *HN.* — Tanto dá agoa na pedra até que quebra. *HN.*

Mujer, molino e huerta siempre quieren grand uso. *JR.* 446.

Murió el hombre e murió su nombre. Mas si quisiéremos olvidar los vicios e fazer mucho por nos defender e levar nuestra honra adelante, dirán por nos despues que muriéremos: Murió el hombre, mas non su nombre. *Patronio S.* 384*b*.

Nin bueno fagas nin malo pidas. *Cifar S.* 237.

No hay encobierta que a mal non rebierta. *JR.* 516. *Vgl. Alexandre* 1743.

Non ha mala palabra, si non es a mal tenida. *JR.* 54. — No avria palabra mala, si no fuesse mal tomada. — No avria palabra mal dicha, si no fuesse retrayda. *HN.* — Las palabras buenas son, si assi es el coraçon. *HN.*

Non ay bien sin lazerio, nin datil syn hueso. *Cifar S.* 203.

Non ay datil sin hueso, nin bien sin lazerio. *Cifar S.* 218.

Non ay fumo syn fuego. *Sem Tob* 157. — Donde huego se haze, humo sale. *HN.*

Non hay mula de albarda que la troya non consienta. *JR.* 685.

Non ai panno sin raza. *JR.* 84. — En buen paño cae la raça. *HN.*

Non ay pecado sin pena, nin bien sin galardon. *JR.* 907. — Ni mal sin pena —. *HN.*

Non da Dios pan synon en enero sembrado. *Cifar. S.* 89.

Non dexes lo ganado por lo que has de ganar. *JR.* 969.

Non es amigo nin pariente el que del daño de sus parientes e de sus amigos non se siente. *Cifar S.* 238.

Non es todo cantar quanto ruido suena. *JR.* 154.

Non mengua cabestro a quien tiene çibera. *JR.* 894.

Non nasca quien non medre. *Cifar S.* 174.

Non puede ser que non se mueva campana que se tanne *JR.* 597.

Ombre aperçebido, medio combatido. *San.* I. *S.* 88*a*. *Vgl. Sem Tob* 623: Non temen apellido Los ombres (ante) avisados: Mas un aperçebido Vale (mas) que dos armados. — *Bibl. Nac.* Non temen apellido los ombres aperçebidos: Mas val un aperçebido que muchos anchalidos (?) = *HN.*

Ombre que mucho fabla faze menos a vezes. *JR.* 92.

Piedra movediza non la cubre moho. *San.* LIII *S.* 180*a*, *Cifar S.* 32. — nunca moho la cubija. *HN.*

Pierde el lobo los dientes, mas non las mientes. *Cifar S.* 224.

Pocas palabras cumplen al buen entendedor. *JR.* 1584. *Vgl.* Al ombre de buen entendimiento pocas palavras le cumplen. *Cifar S.* 295. — A buen entendedor pocas palabras. *Lopez de Mendoça.* A buen entendedor breve hablador. *HN.*

Poner mesura val. *JR.* 527. *Vgl.* Complida cosa es la mesura. *Knust,* »*Mittheilungen aus dem Eskurial*« *S.* 403.

Por las verdades se pierden los amigos. *JR.* 155.

Por lo perdido non estés mano en megilla. *JR.* 169.

Por luenga soga tira el que muerte ajena espera. *San.* XXXV *S.* 156*a.*

Por mala dicha pierde vassallo su sennor. *JR.* 414.

Por malas veçindades se pierden eredades. *JR.* 250.

Por poco mal dezir se pierde grand amor. *JR.* 414.

Por un solo farre non anda bestia manca. *JR.* 491.

Qual palabra te dizen, tal corazon te fazen (meten *JR.*). *Cifar S.* 334, *JR.* 85. — Quales palabras te dixe, tal coraçon te hize. *HN.*

Quando se barajan los ladrones, se descubren los furtos. *Cifar S.* 153. — Pelean los ladrones y descubrense los hurtos. *HN.*

Quando la cabeza duele, todos los miembros se sienten. *S.* III *S.* 93*a.*

Quando te dan la cablilla, acorre con la soguilla. *JR.* 844. — Quando te dieren la vaquilla —. *Lopez de Mendoça.* — Quando te dieren la cochinilla —. *HN.*

Quando uno quiere, dos non barajan. *Cifar S.* 200. *B.*

Quanto has, tanto vales. *JM.*, »*Libro infinido*« XVII *S.* 273*a.* — Tanto vales como has, y tu aver demas. *HN.*

Que la natura niega, ninguno non lo deve acometer. *Cifar S.* 83.

Querer do non me quieren, faria una nada. *JR.* 96.

Quien a buen arbol se arrima, buena sombra lo cubre. *Cifar S.* 97. — lo cubija. *HN.*, *B.*

Quien a buen señor sirve con servicio leal, buena soldada saca, non al. *Cifar S.* 122. *Vgl.* Qui a buen sennor sirve, siempre vive en deliçio. *P. del Cid* 850.

Quien adelante non cata, atras se cae *oder* se falla. *Cifar S.* 233 330, *HN.* — El que —. *HN.* — mira —. *Lopez de Mendoça.* — Mira adelante, no cairás atras. *HN.*

Quien a mal ombre sirve, siempre será mendigo. *JR.* 1340.

Quien amores tiene, no los puede çelar. *JR.* 780.

Quien bien se siede (see *A.*; sse *Cifar*), non se lieve. *Patronio* IV *S.* 375*a*, *Cifar S.* 33. *B.*

Quien bien sirve, bien desirve, e quien bien desirve, bien sirve. *JM.*, »*Libro infinido*« IV *S.* 268*b.*

Quien busca lo que non pierde, lo que tien debe perder. *JR.* 925.

Quien con perros se echan, con pulgas se levantan. *Cifar S.* 231. — echa — levanta. *HN.*

Quien de locura enferma, tarde sana. *Cifar S.* 138. — della. *Cifar S.* 234. — Quien enferma de locura, o sana tarde o nunca. *HN.* — Quien de locura enfermó, tarde sanó. *HN. B.*

Quien enl arenal siembra, non trilla pegujares. *JR.* 160.

Quien faze la canasta, fara el canastillo. *JR.* 1317.

Quien grand fecho quiere començar, mucho deve en ello pensar *oder* y cuydar. *Cifar S.* 190.

Quien mas de pan de trigo busca, sin seso anda. *JR.* 924.

Quien mas non puede, amidos morir se dexa. *JR.* 931.

Quien matar quier su can, achaque le levanta, porque nol den del pan. *JR.* 83. — Quien a su perro quiere matar, ravia le ha de levantar. *HN.*

Quien mucho escucha, de su dapno oye. *Cifar S.* 309.

Quien mucho fabla, yerra. *JR.* 707.

Quien mucho ha de andar, mucho ha de provar. *Cifar S.* 97.

Quien non da lo que vale, non toma lo que desea. *Cifar S.* 288.

Quien non tien miel en la orza, tengala en la boca. *JR.* 488. = *HN.*

Quien non yerra, non enmienda. *JR.* — Varia lectio *zum V.* 954*c, nach freundlicher Mittheilung von Baist.*

Quien pide, non escoge. *JR.* 930.

Quien pregunta, non yerra. *JR.* 929. = *HN. Vgl.* El que pregunta, aprendió. *Knust,* »*Mittheilungen aus dem Eskurial*« *S.* 403.

Quien poco sseso tiene, ayna lo despiende. *Cifar S.* 57.

Quien pospone lo que hoy ha de fazer para cras, nunca aprovece en su fecho. *Patronio S.* 434*b Anmerkung.*

Quien quiere tomar trucha, Aventurese al rrio. *Sem Tob* 154. *Vgl.* No se toman truchas a bragas enxutas. *HN.*

Quien se ayuda, Dios le ayuda. *San.* XLVIII *S.* 173*a. B. s.* Ayuda —.

Quien se guarda, Dios lo guarda. *Cifar S.* 272. = *HN.*

Quien se muda, Dios le ayuda. *Cifar S.* 32. = *HN.*

Quien su enemigo popa, a sus manos muere. *San.* XLVIII *S.* 173*a.* — a — *oder* El que a. *HN.*

Quien a su amigo popa, a las sus manos muere. *JR.* 1174. *B.*

Quien tal fizo, tal haya. *JR.* 1100. *Vgl. Cifar S.* 94: Quien tal faso, tal prendo.

Quien tienpo ha e tienpo atyende, tiempo viene que tienpo pierde. *Cifar S.* 60. — tiene — se arrepiente. *HN. B.*
Quien todo lo quiere, todo lo pierde. *Cifar S.* 107.
Quien una vegada non se escarmienta, muchas vegadas se arrepiente. *Cifar S.* 129.

Remendar bien non sabe todo alfayate nuevo. *JR.* 56.
Responde a quien te llama *JR.* 198. *Vgl.* 96: Responder do non te llaman, es vanidad probada. — Ama a quien no te ama, responde a quien no te llama, andarás carrera vana. *HN., B.*
Robar el carnero e dar los pies por Dios. *Patronio S.* 409*b*. *B. s.* Hurtavas —.

Sy de mala parte viene la oveja, allá se va la pelleja. *Cifar S.* 121.
Si el çiego al çiego adiestra, o lo quier[e] traer, En la foya dan entrambos, e dentro van caer. *JR.* 1119.
Sigue el lobo, mas non fasta la mata. *Cifar S.* 141.
So mala capa yaze buen bebedor. *JR.* 8. = *HN.*
Son los dedos en las manos, pero non son todos parejos. *JR.* 640.

Tal arma la manganilla que cae en ella de golilla. *Cifar S.* 271.
Tanto va el cantaro a la fuente, fasta que dexa allá el asa o la fruente. *Cifar S.* 285. — Cantarillo que muchas vezes va a la fuente, o dexa la asa o la frente. *HN.*
Toda criatura revierte a su natura. *San.* XLII *S.* 166*b*.
Todo talante cobdicia su semejante. *Cifar S.* 153.

Una ave sola nin bien canta nin bien llora. *JR.* 101. — Un alma sola ni canta ni llora. *Lopez de Mendoça.*
Uno coyta el bayo, el otro lo ensilla. *JR.* 169. — Uno piensa el vayo y otro el que lo ensilla. *Lopez de Mendoça. B.*

Vieja con coyta trota. *JR.* 904. — Cuyta faz velha choutar. *HN.*
Vienen grandes peleas a vezes de chico juego. *JR.* 708.
Viene salud e vida despues de grand dolençia, Vienen muchos plazeres despues de la tristençia. *JR.* 771.

Ya la yerva mala ayna crece. *Cifar S.* 168. — La yerva mala presto cresce y antes de tiempo envegesce. *HN.*

An wohlbekannte Sprichwörter, wie die ital.: *Cosi presto muoion le pecore giovani come le vecchie, Al macello va più capretti giovani che vecchi (Giusti, »Proverbi Toscani«*, 1884. *S.* 144), wie das span.: *Tan presto va el cordero como el carnero,* und wie das port.: *Tantos morrem de cordeiros como de carneiros,* erinnern die Worte aus *San.* XXXV *S.* 156*a: Ve al mercado e fallarás tantos cueros y a vender de corderos como de carneros,* ohne, dass es mir gelungen wäre, das entsprechende castilische Sprichwort nachzuweisen.

Beitrag zur Phraseologie von *da* im Rumänischen.

Von

Johann Urban Jarník.

Bei meiner Lectüre rumänischer volksthümlichen Texte habe ich mein Augenmerk auf einige Verba gerichtet, die mit Ausnahme von *băga* sämmtlich lateinischen Ursprunges sind und die mir wegen ihrer mannigfaltigen Bedeutung und Verbindung mit anderen Wörtern aufgefallen waren. Es sind dies außer dem schon genannten *băga* noch *avea, bate, da, duce, face, fi, ieși, lăsa, lua* (= nehmen, aus *levare), prinde, pune, purta, scoate (excutere), sta, ședea, trage, ținea, veni,* deren Ursprung ganz klar vorliegt. Ich habe mir erlaubt, eines davon herauszugreifen und zu bearbeiten, trotzdem mir noch nicht das ganze Material vorliegt. Ich glaube dies umso eher thun zu dürfen, da ich auf dem beschränkten Raume ohnehin das ganze Material, auch wenn ich es gesammelt hätte, nicht hätte verarbeiten können.

Die benützten Texte, sowie auch die dabei angewendeten Abkürzungen sind aus der am Schlusse des Artikels angebrachten Liste ersichtlich. Hier nur zwei Bemerkungen dazu. Zunächst die, dass sich darunter auch einige mir zugebote stehende Wörterbücher finden, dann etwas über die Abkürzung »b.«. Die unter dieser Abkürzung verzeichneten Phrasen verdanke ich meinem langjährigen Freunde *Andreiu Bârseanu,* Professor in Kronstadt. Derselbe war so freundlich, mir eine Anzahl von mit *da* gebildeten Wendungen und Redensarten zur Verfügung zu stellen. Es ist derselbe, mit dem ich im Jahre 1884 eine Sammlung von Volksliedern aus Siebenbürgen unter dem Titel »*Doine și strigături din Ardeal*« mit einem rumänisch-französischen Glossar in den von der rumänischen Akademie in Bucarest herausgegebenen Schriften veröffentlicht; das Buch erlebte vor zwei Jahren (allerdings ohne Glossar) eine zweite Ausgabe fürs Volk bei dem Verleger N. Ciurcu in

Kronstadt. Bei dem Umstande, dass in dem soeben erwähnten Glossar das ganze in der Sammlung enthaltene Material so ziemlich in derselben Weise, wie dies hier der Fall ist, verarbeitet ist, glaubte ich der Pflicht, dieselbe zu citieren, überhoben zu sein.

Über die äußere Einrichtung und Eintheilung habe ich nur wenig zu bemerken. Es hat sich mir darum gehandelt, auf wenig Raum so viel Material als möglich zusammenzutragen: daher wurden die Citate auf das Allernothwendigste reduciert und außer den Seiten auch die Zeilen citiert, damit sich jedermann in zweifelhaften Fällen ohne großen Zeitverlust an Ort und Stelle orientieren möge. Was vor und nach der Ziffernangabe zwischen zwei Interpunktionszeichen steht, gehört alles zusammen. Ein oben rechts neben der Ziffer angebrachte kleine »2« bezeichnet die rechte Spalte der betreffenden Seite. Die deutschen Ausdrücke sind nicht immer genaue Übersetzungen der entsprechenden rumänischen, sondern haben nur den Zweck Gleichartiges oder auch nur Verwandtes zusammenzuhalten, oft habe ich von einer Übersetzung überhaupt abgesehen. Die Eintheilung der Beispiele, je nachdem das Verbum *da* als ein transitives, intransitives oder reflexives gebraucht wird, habe ich im großen und ganzen beibehalten: eine ganz strenge Scheidung durchzuführen, erschien mir mitunter als nicht der Übersichtlichkeit förderlich, daher ich etwas freier zuwerke gieng.

I. Transitiv mit einem Accusativ als Ergänzung, eventuell mit einem Dativ der Person:

Zunächst in der allgemeinen Bedeutung **schenken:** *anĭ* i 117. 16 (anders cr 148. 7 = zumuthen), *avuție* sb 193. 34, *ce* i 54. 7 *(lumii)*, *dar* i 235. 28, go I 171^{2}. 13, II 119. 23, *gând* i I 174. 22—23, *graiu* r V 19. 19, *împărăția* sb 125. 18, *inele* ho 439. 5, *isbândă* i 49. 13, *sănătate* cu 213. 19, sb 40. 25—26, 309. 11—12, *sopon și frînghie* cr 330. 25, *sulița* go I 4. 10, *vacă* go I 6. 33, *zile* r III 82. 3, go I 238^{2}. 11, cu 41. 20; — **gewähren:** *adăpost* cr 331. 2, *cortel preste noapte* r IV 53. 13, *o odae* i 91. 32, *patu de odină* ho 405. 9, *sălaș* cu 36. 6, *sălășluire* cr 288. 20; — *ajutor* i 163. 12, 204. 23 *(la)*, 123. 34 *(în)*, 171. 3 *(atît)*, 177. 12 und cr 222. 15 *(vr'un)*, i 206. 17 *(câte vr'un)*, 128. 15 und 157. 12 *(nicĭ un)*, *mână de ajutor* im 75. 14, go II 100. 28, st 118. 4 *(vre-o)*, *ascultare* cr 206. 20, *astîmpăr* sb 25. 12, 284. 25, *blagoslovenie* st 124. 1, *dreptate* i 176. 16, sb 246. 40, st 183. 15 *(-ea)*, *dreptul* i 350. 11—12 *(meu)*, sb 61. 19, st 254. 18, *ifos (și)* b. = *importanță*, *împărtășania* go I 293. 4, *nas* cr 323. 14, hi 118. 8, *pas la vorbă* hi 35. 9, *sprijin* go II 200. 23, *odihnă* i 297. 9, *pace* sehr oft, cr 120. 1 mit *bună*, *pas* i 254. 9, im 25. 7, *răgaz* cr 242. 18, i 36. 14, 52. 23, 176. 20, 201. 35, 338. 28, 370. 23, sb 38. 40, go II 56^{2}. 21 *(la)*, r III 30. 8, V 29. 19, *răspas* st 153. 8, 226. 20, 228. 23, i 291. 3, *rînd* sb 10. 8—9 *(și, la joc)*, 52. 30 *(cu întrebările)*, 139. 12 *(și, ca să)*, Al. III 554. 13 *(rîndul)*, *soroc* i 91. 26, 92. 16, 322. 17, *voie* sehr oft; — *îngrijire* i 184. 28, *osteneală* cr 146. 13 *(și)*; — *seamă* cr 160. 16, cu 16. 18, + *și* cr 243. 19, i 34. 1, 185. 6, 196. 35, hi 127. 7, go I 15. 1, 184. 10,

239. 21, *socoteală* i 231. 22, st 119, 3 *(și);* — **bieten:** *loc* hi 91. 21, 137. 21, *pildă* cr 329. 7, *prilegiŭ* i 185. 12; — **glauben:** *crezămînt* i I 50. 15, r II 27. 5, *credință* d; — **verabreichen:** *apă* hi 5. 1, *băutură* ho 422. 4, 525. 15, *colac* go II 74. 13, *dulceață* hi 91. 6 *(cu lingura)*, *gâturi de rachiŭ* cr 171. 18, *hrană* sb 320. 19 *(la)*, *mâncare* hi 5. 1, go II 45. 10 *(de ajuns)*, *miere* z 677, *pâne* hi 61. 20, z 677, *plăcinte* hi 48. 16, *sare* cu 146. 11, *slănină* sb 269. 29; — *earbă* ho 79. 7, *fîn* sb 196. 13, *paie* ho 467. 5. 8 *(la);* — **anbringen:** *bete lungi* go I 154. 19; — **bezeichnen:** *nume* st 190. 15, go I 169. 19, *semn* sb 228. 35, r II 46. 28, anders *semne de bucurie* r V 76. 12; — **schicken:** *bine* cu 213. 17, hi 162. 18, *rele* hi 159. 25, *boală* hi 17. 23, 51. 18, *noroc* sb 40. 25, 196. 33, 224. 8, cr 41. 3, *ce* cr 45. 18, *ceață* go II 136². 30, *ploaie* st 171. 11, *ploiță* sb 279. 8, *vînt* cu 254. 1, go II 137. 2, i 25. 3 *(bun);* — **auferlegen:** *canon* cu 163. 15, ho 452. 3, cr 116. 6, *canoane grele* cu 227. 18, *pedeapsă* i 158. 12; — *slujbă* i 27. 7 *(la);* — *păcate multe* cu 227. 16; — *vină* mit dem Dat. sb 255. 2, + *pe:* cr 9. 21, 110. 13, sb 236. 23; — *cătănia* ho 542. 8 *(la,* bestimmen, vgl. *data = soartea, orînda);* — **belehren:** *îndrumări* r II 28. 34, 43. 17, *învățătură* i 127. 15, *lămurire* go I 100. 27, *poveață* hi 151. 21, *povețe* i 49. 16, 13. 17 *(părintești)*, sb 284. 13 *(cele mai bune)*, *sfat* r III 16. 15, sb 231. 30, go I 98. 20, *sfatul* sb 43. 18, 254. 10, *sfaturi* hi 171. 20, 176. 1, i 293. 36 *(bune);* — **versichern, versprechen:** *cuvîntul* i 43. 18, 256. 35, sb 126. 8, r II 17. 10 *(de crăiasă)*, *încredințare* pon., *înscris* i 5. 6 *(cu sângele)*, *zapis* hi 210. 8 *(cu Dumnezeu);* — *făgăduială* i 373. 19, *făgăduință* i I 23. 13; — **loben:** *cinste* i 327. 18, *laudă* i 51. 30, 61. 4, 123. 23—24, 202. 23, *mărire* i 356. 32, 366. 8; — **verheiraten:** *bărbat* go I 264. 33, *fata* sb 41. 18, 42. 16, i 294. 21, *fetițele* ho 342. 36, *mă* ho 332. 2, 333. 1, go I 10. 27, *o* sb 277. 28, i 76. 9 *(de bună voia)*, *om* ho 94. 2. 4, *soră* sb 49. 7. 9; — **liefern, hervorbringen:** *apă* z 279, *bucatele* st 75. 9, *lapte* i 230. 4, *miros* i I 121. 17, *must* go I 71. 26, *raze* b. *(de frumoasă ce e,* auch ironisch), *rod* z 97, cu 200. 19, *roadă* st 153. 6, *zamă* z 631; — *frunze* pon., *muguri* d. l., *ramuri* l.; — **weggeben:** *cuile* z 613, *lâna* z 497, *liniștea* cr 252. 6 *(pentru)*, *noroc* go I 51. 17, *oŭ* z 575, *pintenii* cr 39. 4, hi 145. 6, *spuza* hi 179. 17, *teleagă* cr 250. 20; — **zahlen:** *ban* hi 44. 14, *leu și opt* go I 13. 32, *lumea* cu 217. 8, cr 162. 5 *(de pe lume)*, *mult cu multu(l)* st 309. 4, im 13. 10, *ort* go I 271. 34, *parale* hi 79. 9, *plată* hi 130. 19, cu 171. 4, *simbrie* go I 174². 19, i 231. 24, *vamă* cu 16. 25, *viața* i 12. 13 *(pentru)*. r III 30. 25 (idem), *zestre* sb 231. 32; — **grüßen:** *binețe* r IV 28. 22, 70. 26, V 68. 37, *calea, bună* sb 1. 32, 193. 15, 196. 36, 197. 32, *dimineață, bună* i 20. 27 *(și)*, hi 46. 6, sb 140. 25, 183. 18, 254. 20, 271. 15, *găsit, bun* i 111. 2 *(și)*, *popasul, bun* sb 226. 33, *seara, bună* r IV 73. 9 *(la)*, *vremea, bună* r III 56. 6—7, IV 74. 32 *(la)*, go I 189. 14, *ziua, bună* st 290. 5, sb 88. 19, 133. 9, 167. 41, i 110. 3, st 85. 16 *(câte o);* + *cu* st 76. 18, 290. 23 *(și);* *ziua bună* sb 165. 28, 280. 11, st 247. 16; — **danken:** *mulțumită* i 302. 23, 354. 13; — **einflößen:** *duh de viață* i 226. 8, *gând* cu 186. 24 *(de însurat)*, *inima* Albina Carp. IV. 3, *minte* hi 136. 18, *nădejde* go I 10². 24, *putere* st 344. 3, i 131. 24, go I 11. 10, cr 317. 12 *(asupra)*, *suflet* im 82. 26; — **verursachen:** *bănuială* i 127. 8 *(vr'-o)*, *grije* i 150. 19, *groază* d., *spaimă* i 155. 18, *supărare* d.; — **eingeben:** *boală* cu 176. 4, 245. 11, ho 148. 10, go II 133. 2, *doftoria* pon. *(doctoria)*, *fapt* go I 254. 18, *leac* go I 11. 10, *leacuri* i 54. 11, *mătrăgună* hi 102. 6, vgl. *dat* l. *(= învenina);* — **anzünden:** *foc*, absol. cu 206. 5, go II 98. 14; + dat. der Subst.: *aripa* cr 237. 22, 264. 1, *biserica* st 331. 20, *casa* cr 175. 1, 249. 20, go I 126. 26, *hainele* ho 341. 24, 342. 27, 343. 21, *lemnele* st 241. 22, i 319. 2, *mâna de fân* st 329. 26, *munții* go I 60. 28, *păcura* go I 40. 23, *pipele*

r II 67. 8, *rugul* im 78. 8, *strînsura* go I 261. 20, *şira de paie* i 294. 8; — + *la: gărdurele* ho 265. 4; — *pistolului* sb 237. 16 (vgl. **schießen**), *pară*, absol. cu 206. 7 (vgl. oben *haine*), *pârjol: pădurii* im 35. 17; — **reizen:** *pricină* i 184. 21, i I 58. 2, *de vorbă:* i 229. 20, 247. 11, im 22. 6, *sămînţa de vorbă* b.; — **loslassen:** *cep* i 374. 18 *(butoiului)*, im 38. 22 *(la o butie cu vin)*, *frâu* pol., *gaură* b., *sfredel* b., *slobozenie* r V 84. 16, besonders *drumul*, zunächst mit einem Dativ: *Agerului* i 255. 17, *arcului* i 195. 13, *argatului* cr 176. 22 *(să se ducă înapoi)*, *armăsarului* i 178. 14, go II 113. 19, *-ilor* i 258. 15, go I 164. 25, *babei* sb 121. 9, go I 243. 9 (= hineinlassen), *băiatului* st 247. 4 (= laufen lassen), *bivolilor* st 235. 10, *bourului* sb 1. 15, *calului* cr 186. 2 - 3, 195. 20, i 7. 33 *(să se pască)*, 170. 32, 385. 26 *(în pădurea)*, sb 41. 31, st 124. 13, r V 78. 19 *(să meargă)*, *cailor* i 71. 4 *(să se ducă)*, 204. 14, 344. 23, 385. 12, *cărucioarei* i 188. 10, *căţelei* cr 90. 10, st 27. 19, *corbului* go II 55. 9, *drăcuşorului* cr 306. 9, *fetei* i I 62. 17, *femeiĭ* st 129. 8, *frânghiei* i 89. 5, *funiei* sb 85. 31, go II 202. 33, *găinăresei* i 310. 25, *înpărătesei* i 142. 17, *lacrimelor* st 239. 1, *lăscaiei* st 286. 10, *leagănului* go II 54. 31, *mă-sei* i 142. 30, *măgarului* st 217. 20, *mâţelor* i 179. 26, *mi* cu 147. 2 *(să mĕ duc)*, *morţiĭ* cr 319. 1, *mrenei* st 261. 16, *ogarului* i 296. 13, *oului* go I 279. 16 *(să se ducă)*, *paserii* sb 70. 25, *patului* go II 205. 36, *peştelui* sb 119. 21, st 246. 24, *lui Petrea Piperul* sb 137. 1, *popeĭ* sb 266 5, *lui Prometeu* im 47. 21, *săgeţii* i 255. 12, 324. 27, *săracilor* r V 84. 36, *smĕului* sb 30. 6, *lui Teiu-legănat* sb 85. 31, *ţi* cu 96. 7 *(să te duci)*, *ţiganului* sb 289. 10, *udului* sb 6. 5, *ursului* i 144. 34, *vârzovului* st 102. 11, *zăblăilor* sb 223. 9, *zinei* 36. 39. 22, *lui Zorilă* i 202. 3; — auch mit *la: cal* sb 42. 3, *epuri* st 181. 16, *vite* sb 269. 6 *(din ocol)*, *a doua vrabie* go I 102. 23, *zăvoi* i 179. 23—24; — außerdem mit Präpositionen: *cu: dînsa* sb 115. 12, 177. 12; *de: aice* sb 70. 5, *aici* sb 121. 39 *(bivolilor)*, *acolo* cr 278. 15 *(spînului)*; *de la: o . . . osândă* im 66. 24—25; *din: cătane* go II 79^{2}. 2, *ciubăr* go I 60. 30 *(leşiei)*, *cuşcă* r III 78. 15, go I 234. 7 *(la robiĭ)*, *ghiare* st 25. 6 *(rumânului)*, *ocol* sb 122. 35 *(la bivolĭ)*, *odaie* go I 4. 10, *robie* i 159. 22; — *în: apă* i 43. 22 *(ştiucei)*, *casă* sb 223. 12 *(paserii)*, go I 106. 5, 235. 14, *castron* go I 92. 8 *(unei piese)*, *munte* im 49. 2 *(într'un)*, *odae* go I 145. 18 *(cucoşului)*, *ogradă* go I 33. 2 *(miresei)*, *prag* go I 78^{2}. 11 *(până'n)*, *puţ* i 386. 20, *ţara străină* ho 582. 4; *la: primblare* sb 89. 28, 90. 13; *pe: apă* sb 297. 5 *(luntrişoarei)*, cr 323. 4 *(raclei)*, *bortă* go I 248. 37 *(usturoiului)*, *buricul pămîntului* go II 51. 35, *gârlă* i 121. 19, 146. 18, *lume* cr 94. 24 *(cu dînsa)*, *masă* sb 247. 38; *prin: fântână* go II 202. 31; — auch mit *afund* st 93. 10, *mai tare* go II 203. 7; — **schießen:** *foc* sb 149. 4, 256. 30, *săgeată* i 8. 18, 83. 24; — **fliehen:** *dosul* go I 139. 6, i 142. 8, 209. 26 *(pe uşe afară)*, st 22. 17 *(ţiriş-grăpiş)*, *fuguţa* sb 295. 14 *(la)*, *rasol* b (= schnell machen), *ropot, un* cr 81. 10 *(pe sub lăiţĭ)*, besonders mit *fuga*, absolut st 106. 21, 171. 14, 238. 22, 326. 24, hi 64. 9, 136. 9, go II 63. 33, i 122. 18, 216. 16, 260. 22, sb 70. 9 - 10 *(să)*, *acasă* st 204. 3, 255. 25; *după* st 73. 22, go II 62. 7, i I 118. 5; *în: bordeiu* st 42. 6, *casă* sb 29. 41; *la: fântână* st 172. 2, *grajdiŭ* sb 75. 22, *împărat* st 331. 18, go II 50. 17, *palat* st 71. 4, 219. 15 *(o)*, *unghiul grădineĭ* i 235. 9, *prin biserică* go II 68. 13 *(în dreapta şi în stânga)*; *îndărăpt* sb 39. 37; — damit zu vgl. *ocol* i 59. 12, 82. 36, 87. 24, hi 70. 7, 128. 7. 9, z 517 (vgl. auch r III 83. 9 = herumreichen *glăjuţa*), *raită* cr 31. 22 *(pe la* und *pe-acasă)*, + *pe la* cr 147. 4 *(o)*, st 128. 11, + *prin* st 189. 24, 214. 15; *roată* hi 95. 23, z 517, st 274. 12 *(împrejur)*, *ţîrcol* i 360. 30, *ţîrcoale*, + dat. i 75. 28, 213. 10, 370. 15, + *prin* i 78. 15; — **stürzen:** *iuruş* b., *repezitură* i 293. 28 *(înainte)*, besonders *năvală* hi 150. 17, mit *asupra: corăbiilor* im 51. 17, *corbului* r I 46. 30, *lor* im 64. 16, *lui* r I 8. 15, *ursului* cr 198. 10;

în palat st 88. 1; *preste alții* i 157. 3; *pe dedesupt* st 344. 25; — **sprechen:** *cuvințel* i I 60. 17, *graiu* i 329. 13—14 *(din gura)*, *viers* i 297. 22 · 23 *(nicĭ un)*, *vorbă* sb 221. 8, vgl. auch *chiot* i 395. 20, *gură* pol., *sbierătură* r IV 42. 29, *țipet* i 133. 22, 195. 14—15, 243. 13, sb 238. 33, *sforăeli* i 369. 30 *(niște)*; — **bekanntgeben:** *sfară* i 232. 26, im 69. 4, *în țară* i 150. 35, 246. 3, 295. 17, 153. 17, 141. 32, *sfoară* mit *în țară* st 166. 1. 8, 175. 12, 255. 10, *știre* r III 66. 30, *veste* C. Negr. I 19. 4, *în lume* go I 274. 6; vgl. *solieu* cr 145. 15, *(și* = ausrichten); — **erlassen:** *hotărîre* pl. i 252. 27, *lege* hi 81. 7, *poroncă* cr 143. 23, 249. 15, 270. 17, *poruncă* i 3. 23, 23. 13, 112. 26, 323. 16, cu 113. 20, st 49. 26, 86. 9 *(strașnică)*, r III 29. 11, IV 35. 35, vgl. auch *răspuns* cr 249. 11, 315. 22, 331. 8, go II 56[a]. 4, i 177. 25, sb 140. 28 *(nicĭ un)*, st 111. 21 *(întrebăreĭ)*, *-ul* i 308. 5 *(și)*, r V 64. 21, *-uri* i 387. 11—12 *(niște)*, go II 72. 28 *(-ile cuvenite)*; — **sterben:** *duhul* C. Negr. I 33. 5, Al. III 146. 25, 213. 18, *ortu(l)* st 139. 5 *popii*, i 286. 34 (id.), *pielea popiĭ* b., *resuflarea cea de pe urmă* b., *obștescul sfîrșit* i 41. 18 *(și)*, *sufletul* cr 53. 7 *(și)*, r III 25. 19, i 41. 27 *(și)*, 253. 7—8 *(și)*; — **reichen:** *cofa* sb 123. 32, *mâna* cu 92. 2, go I 14. 29. 31, pl. r II 28. 5 *(și)*, *fița* st 157. 16, r V 27. 23, 75. 28, hi 114. 4, 38. 24, go I 218. 34, sb 22. 32, i 135. 36; — **veranstalten:** *clacă* r II 35. 33, *masă* i 158. 21 *(la)*, 181. 23, 257. 1, I 30. 3—4 *(la)*, *nunta* f 33. 12—14, *ospĕț* i 367. 16, *petrecere* go I 4. 4, *vulpea* z 709; — **schlagen:** *biciŭ* cr 108. 5, 117. 7, + *la* r V 47. 12, go I 258. 19, *bice* st 48. 20, i 225. 20, 399. 6, 131. 3—4 *(câte-va)*, *ciomag* go I 266. 21, *nuele* r II 51. 11, *palmă, o* st 35. 2, go I 106[a]. 4 *(peste gură)*, 240. 12, *o drăguță de p.* r IV 12. 32, *palme* go I 263. 9, hi 112. 25 *(și)*. 115. 20 (id.), f 99. 17—18, sb 202. 2—3, *pălmĭ* go I 143[a]. 18 *(de cheltuială)*, *pălmoiŭ* cu 51. 5, *pumn* r III 80. 9, cu 25. 21 *(de cheltuială)*, im 32. 2 *(în cap)*; — *bătaie* hi 155. 6, cr 63. 18 *(bună)*, sb 195. 34 *(o sfîntă de b.)*, *bleandă* cr 66. 2, *bobîrnac* go II 73. 23 *(bun)*, *frecuș* i I 148. 1, *lovitură* i 86. 28 *(cu săgeată)*, *-uri* i 371. 6, 195. 18, im 31. 9, *scarmănată* go II 188. 17, *scărmănătură* cr 268. 11 *(bună)*, *scărpinare* hi 179. 12, *snopeală* im 65. 3, *taval* go I 258. 6 *(cole de tocmală)*; — **anspornen:** *brâncĭ* von *inima* i 47 12, 234. 1, *călcâie* st 359. 11 *(în burta)*, i 17. 5, 18. 24, 161. 24, i I 171. 31, *ghies* st 341. 5, i 18. 5, 70. 14, 175. 7, 230. 19, 266. 9, 270. 2, im 25. 19, *goană* i 384. 5, *cailor* go I 69. 16, *pintenĭ calului* cr 200. 3, i 4. 11, 115. 13, r III 77. 1, go II 203. 29, sb 27. 2, *zor* i I 180. 22 *(cu doamne ajută)*, i 227. 17 *(pentru nuntă)*; — **stoßen:** *brâncĭ* und zwar + *către* i 387. 28; + *în noroae* hi 124. 5; + *din* im 70. 7—8; + *spre* st 118. 10, *coastele* Col. Tr. 1876 — 369. 10 *(și)*, *coate (și)* i 37. 3, 38. 32, 170. 2, 186. 1, 229. 13, 290. 18, *ghiold* i 290. 25, *ghiont* cr 14. 2 *(și)*, *înpinsătură* r III 63. 11, *picior* go I 139. 5, *trântă* r II 3. 28; — **begegnen:** *față* + *cu* r III 65. 7, *mână* + *cu* sb 137. 23, 277. 21, 319. 34, i 262. 4, cu 95. 5, 104. 7, 162. 4, go I 48[a]. 10, hi 11. 11, 98. 5, *ochĭ* + *cu* i 288. 9, 289. 15, *piept* + *cu* go I 156. 16, i 123. 5, 134. 18, 226. 18; — **küssen:** *buze, dulci* ho 467. 5 *(la)*, *meĭ* ho 467. 8 *(la)*, *gură, câte-o* ho 422. 4, *d'ajuns* ho 166. 5, *pe banĭ* ho 491. 5, *pe nimic* ho 491. 3, *peste poartă* ho 423. 2, cu 141. 17, *din treĭ zloțĭ* cu 140. 22, *guriță* ho 114. 6 *(câte-o)*. *sărutare, o* cu 146. 22; — **schimpfen:** *gură* i 98. 28 (= verkünden, *la*), *o* i 44. 19, I 152. 29 (= schreien), st 99. 22 (= zureden), *limbă* st 95. 23, *obraz* hi 118. 12 (= zureden), *ocară* cu 25. 19, auch *spălătură* b. *un zabrac* b.; — **essen:** *colb* Mar. Ornith. I 297. 3, cr 153. 3 — *fălcĭ* Cal. Basm. 1877 — 35. 13—14 *(bucatelor)*, vgl. *gât* b = trinken; — **wälzen:** *unde* r III 25. 3 (= sieden). — Transitiv mit Präpositionen: ***către*** cu 78. 19 *(cuvînt)*; — ***cu;*** **schlagen:** *una, cu: căpăstrul* r III 53. 4, *paloșul* r V 39. 9, *pumnul* r IV 20. 33 *în frunte*; — zur

Bezeichnung der Quantität: *acu* cu 243. 16. 19, *sacu* cu 243. 15. 20, *grămadă* go II 33[2]. 21, *ghiutura* ho 16. 5, *mână* hi 98. 9. 12. 14. 17, *pumnul* hi 76. 10, 196. 20, *vîrv* go I 220. 38, hi 159. 9; — *cu brânza cu tot* hi 20. 18 *(pe seama), cu curmeiŭ cu tot* go I 13 33, *cu fune cu tot* ho 522. 5; — zur Bezeichnung der Art und Weise: *arîndă* b., *bine* cr 43. 4, 113. 16, *chirie* ho 407. 3, *cumpîna* go II 4[2]. 27, *dobîndă* pon., *emanet* pon., *numĕr* st 158. 25; — *leu, ort* go I 271. 34; — *toată inima* cr 272. 11, *mâna mea* cr 44. 24, *mâneci largi* cr 168. 11, *mulţumire* i 52. 14—15; — *limbă de moarte* (auf dem Todtenbette) r V 84. 3 *(sfaturĭ)*; — ***de*;** schlagen: *capul* r V 30. 19 *oasele, pĕrete* i 359. 6 *(poarta), pieatră* sb 322. 10, *rîpă* go I 104. 15, *zid* b.; — anvertrauen: *grijă* cr 7. 19, sb 4. 37, 108. 31; — reichen: *jos* st 336. 9; — führen: *căpăstru* sb 58. 15, *lanţ* i 144. 33 *(în mână)*; — im prädicativen Sinne: *bĕut* sb 193. 6, 271. 19, cr 173. 18, st 27. 24, *mâncat* go I 184. 3. 24 *(la), mâncare* i 90. 21, 22;. 11, 348. 26, *cină* r I 44. 28, V 60. 16, cu 36. 7, ho 405. 10 *(la), merinde* r IV 78. 36; *ospĕţ* sb 60. 18, *prânz* r I 22. 24, *lucru* cr 7. 17, 8. 13, *zestre* st 235. 25; — *cheltuială* cr 65. 15 (abs.), 297. 8, go I 4. 22, 47. 14, 143[a]. 18, cu 25. 21, *dăruială* pol., *porneală* go I 4. 22, *premeneală* go I 4. 22, *răfneală* go I 143[2]. 17, *pomană* cr 174. 2, 213. 15, 298. 18, r IV 70. 17, V 55. 8, hi 101. 7, go I 277. 3, II 158. 36 *(după mort)*; — *cunoscut* sb 114. 30, *ştire* cr 19. 16, 48. 22, 77. 19, 82. 22, 207. 7, r III 33. 33, 46. 31, IV 41. 37, go I 128. 5, *veste* cr 96. 11, go II 121. 26, i 290. 4, sb 214. 15 (bemerken); — verheiraten: *bărbat* i 169. 8, *nevastă* st 69. 21, 91. 9, sb 277. 15, i 265. 7, *soţie* i 2. 7, 53. 1, 113. 10, go I 68. 32, 102. 39; — verrathen: *gol* hi 128. 8, i 353. 8, *minciună* i 40. 25, *ruşine* st 181. 7, i 13. 9, go I 4. 21 *(de o aşa mare)*; — zur Bezeichnung der Auswahl: *acestea* go I 13[2]. 23, *toate* sb 251. 38—39; des Zweckes: *sufletul* go II 160. 2. der Art und Weise: *bună voie* i 76. 9; — ***de a*** vom Umwälzen: *dura* cr 190. 22, *rostogolul* Al. III 139. 23—24, 230. 3 (hier refl.), außerdem b. *buşile, duriţa, berbeleacul, trala-vala,* ja sogar *de-a peste capul = răsturna*; — ***din*;** verjagen: *ostrov* i 279. 22 *pe bete*; — herunterholen: *spate* r I 23. 9; — hervorbringen, herausholen: *însul* cr 142. 14 *vorbă, punguliţă* go I 173[2]. 34; — loslassen: *gură* i 329. 14, *mână* go I 219. 33; — im partitiven Sinne: *boală* ho 147. 9, *dragĭ* cu 80. 17, *prescură* st 89. 5, *urît* cu 80. 8. 19; — Preis: *zloţi* cu 140. 22; — ***după*;** schieben: *gard* go I 292. 12, *spate* pon. fig. (= stehlen); vgl. auch *zi după zi* i 29. 7 = aufschieben; — verheiraten: *acela* sb 140. 7, i 153. 15, im 69. 7, *băiatul* go I 8. 20, *cela* r IV 64. 31, *cine* r III 44. 19, *dînsul* go II 109. 28, sb 151. 23, 277. 25, *el* r V 10. 27, ho 489. 17, 142. 3, *feciorul* cr 85. 25, r V 9. 9, *flăcăiandrul* i 242. 5, *mine* go II 109. 2, *nimeni* st 236. 3, *crişicine* sb 99. 25, *pocitură* st 70. 7, *slugĭ* cu 273. 8, *şearpe* st 315. 13, *ţigan* sb 125. 31, *urît* go I 50[2]. 20, cu 170. 21, 269. 17, ho 358. 10, *vinitic* sb 152. 2; — ***în*;** werfen: *apă* i 43. 25, sb 19. 33, *baltă* st 208. 12 *cu capul în jos, cap (poale,* von einem unverschämten Frauenzimmer) b., *fântână* cr 65. 1, ho 336. 3, *foc* cr 87. 18, go II 163. 10, *puţ* l., *robie* d.; — verwünschen: *bubă* r V 14. 10, *burduful dracului* cr 142. 19, b. noch *în: păcate, bătăi, sărăcie, mumă-sa*; — schlagen: *burtă* st 359. 11 *(călcâie), cap* go II 163. 10 *una*, st 168. 15 *una cu friul.* im 32. 2 *pumni, frunte* r IV 20. 33 *una cu pumnul, cap* + Accus. (überwinden) i I 128. 10, i 125. 31, 128. 1, 131. 29; — *tărbăceală* i 36. 14 *cu graiurĭ*; — wiegen: *scrânciob* Mih. Ver. 86. 17—18; — bekanntgeben: *cunoştinţă* pon., *ştire* i 147. 29, 218. 6, *vileag* b.; — eingeben: *gâna* i 60. 10, 64. 10, 356. 24, cr 174. 22; — schicken: *ciurdă* b., *câmp* b.; — führen: *strungă* r III 57. 29, 59. 14; — anvertrauen: *grijă* cr 202. 18, *mână* r IV 77. 13.

i 166. 8, hi 164. 23, *mânĭ* r III 49. 29, *pază* cr 84. 9, st 145. 8, *păstrare* im 59. 25, *primire* d., *seamă* st 263. 12, *stăpânire* cr 279. 3; — **legen:** *brațele* i 78. 20, *gură* go I 266. 6, *mână* cr 216. 9, i 112. 18, ho 508. 3, 597. 10, *mânĭ* r III 49. 29, *palmă* st 264. 18, *parte* cu 280. 2; *număr* i 66. 24; — **schieben:** *parte* go I 14². 11, II 142. 17, *lăturĭ* sb 135. 18; — **stellen:** *girezĭ* cr 155. 16; — **eingeben in etwas:** *băutură* go II 165. 24, *mâncare* go II 71. 5; — **verheiraten:** *căsătorie* r III 74. 3, *vecinĭ* cu 118. 1; — prädicativisch: *arîndă* b., *chezășie* ho 406. 4, *dar* i 79. 10, 131. 5, st 171. 1, go I 168. 14, *datorie* cu 144. 14, *parte* b. (= vermieten auf Theilung des Ertrages) — adv.: *loc* hi 184. 6; — ***între*** *coarne* go I 278. 26 *birnețu;* — ***la;*** **werfen:** *pămînt* go I 117. 23; — **schieben:** *mal* i 345. 12 (im Buche fehlt *la*), *margine* i 354. 11, *parte* i 339. 25, *spate* i 193. 18; — **führen:** *apă* st 139. 13; — **schicken:** *carte* i 366. 14, *dascăl* i 269. 18, *doică* pon., *toțĭ draciĭ* C. Negr. I 38. 8 (= verwünschen), *teasc* b., *învățătură* b., *moară* b., *păscut* sb 165. 42 *(pe)*, *pășune* i 315. 25, *piuă* b., *rîndea* b. (fig.), *școală* i 273. 10, *văsprială* cu 179. 19, *zăr* go II 136. 30, *zînă* r V 16. 22; — **verheiraten:** *casă* i 150. 33, 168. 10, 242. 9, 386. 22, *deal* cu 203. 7, *șes* cu 203. 10, *urît* go II 213². 12; — **zum Nachgeben bringen:** *brazdă* cr 230. 3; — **verrathen:** *iveală* i 64. 18, 257. 34, *lumină* (auch veröffentliche) pol.; — Preis: *lăscae* hi 46. 25; — **schmieren:** *ochĭ* go I 280. 31; — adverb. Bestimmung: *soroc* hi 178. 25, *vreme* hi 189. 1; — im partit. Sinne = Accus.: *bășinĭ* hi 25. 23, *guriță* ho 471. 3; — statt eines Dativs: *boi* ho 467. 8, *cloște* go II 197. 22, *diveriță* ho 336. 10, *fecioru* ho 497. 6, *gobăĭ* sb 212. 4, *junci* go I 106². 11, *lăutaș* ho 336. 8, *neavuțĭ* hi 118. 20, *nime* ho 479. 2, *om* hi 130. 19, *slugile* go I 6. 2, *toțĭ* cu 243. 15. 19, *vite* sb 253. 18, *voinici* go I 106². 11; — ***pe la:*** *fetele* ho 475. 6, *popi* cr 305. 14, *școli* i 2. 16; — ***lânga:*** *părete* cu 179. 1; *de lângă* sb 43. 20 *calul* (= weggeben); — ***pe;*** **schicken:** *țărmul mării* sb 165. 42 *(la pascut)*; — **werfen:** *apă* go I 289². 11, 255. 20 (refl. = pass.), *Dunăre* i 353. 20. 34, *foc* cr 88. 1, go II 113. 15, *gârlă* i 66. 23, 345. 7, *gură de lup* z 528, *riŭ* i 70. 4, *spate* cr 150. 1 *(oca)*, i 83. 14 *(capul)*, i 185. 29 *(cosițele)*, *vale* go I 128. 4; — **legen (schleifen):** *amînariŭ* cr 125. 11, *masat* i 108. 13, *tocilă* b.; — *fus* b., *răschitor* b.; — **reichen:** *fereastă* go I 17. 6, 126. 32 *(de mîncare)*, II 191. 4; — **anvertrauen, übergeben:** *mâna* st 32. 22, r I 28. 8, i 365. 21, go I 220. 25, sb 185. 34, 277. 36, i 368. 27, *seama* cr 94. 2, 320. 5, hi 20. 18; — **verrathen:** *față* cr 278. 5 *vicleșug* (refl. = pass.), hi 49. 9 *faptele*, go II 73. 7 *inima*, sb 306. 30 *numele*, im 87. 6 *arama;* — **verheiraten:** *plăcere* cu 263. 5; — *bete* i 279. 22 *din ostrov;* *număr* i 70. 3, *jumătate* go I 188. 15; — zur Bezeichnung des Preises: *banĭ* ho 491. 5, i 157. 26, 266. 25, *ce* i 396. 10, ho 18. 9, *eruciuliță* ho 336. 11, *nimic* ho 491. 3, *rușine* cr 121. 16, 193. 7, *tinerețe* cu 280. 14; — zur Bezeichnung des Gegenstandes, für den ein Preis gezahlt wird: *astea* i 268. 12, *băut* go I 258. 3, *cal* st 240. 4, *dînsul, a* go II 111. 26, 116. 11, 153. 13, *ea* cu 131. 10, 163. 10, 183. 3, *ei* ho 493. 4, *ele* i 269. 6, ho 493. 7, *el* r IV 27. 6, II 13. 13, V 4. 2, st 240. 3, *junci* cu 273. 8, *mâncări* r I 7. 23, *mândră* cu 43. 6. 7, *prăporaș* ho 336 9, *puiĭ de la mână* cu 214. 21, *vin* r III 87. 2; — vgl. b. *așteptate, făldlat, omenie, madim;* — ***pentru;*** zur Bezeichnung des Preises: *lumea* cr 57. 14, *fară* ho 525. 22; — zur Bezeichnung des Gegenstandes: *car* sb 232. 26 *capra*, *el* r V 3. 23 *bănuț*, cu 18. 4 *lumea*, *fir* cu 109. 5, *măgar* z 356 *cal*, *lucru* r III 30. 25 *viață;* — ***peste;*** **schlagen:** *ochĭ* st 204. 16 *una;* — **legen:** *groapă* cr 14. 5; — **schicken**, vom *frig* und *geruială* i 130. 22; — **wälzen:** *cap* i 209. 4, 371. 6 *tumba*, Al. III 288. 21; — ***prin;*** **werfen:** *bețe* go II 64. 20, *foc* pon., *ciur* b. und *sită* l. = *a cerne*,

tărbăceală b. = *a batjocuri, ocărî;* — **spre:** *locuință* i 154. 15 (refl = pass.), *purtare* i I 126. 3, *slujbă* i 68. 17; — **sub:** *îngrijirea* im 13. 20, *de sub* sb 42. 26. 35 *(calul)*, *pe sub: mână* b. *(într' ascuns).* — Mit doppeltem Accus.: *cățeaoa* i 108. 9, *gata* i 91. 18, 152. 13, 175. 20, *haită* go II 136. 28, *împrumut* cu 78. 2, go I 111[1]. 28 *mură'n gură* hi 77. 20, *nutreț* im 48. 17, *om* st 239. 13, *plocon* hi 169. 5, *slugă* go II 208. 17, *val vîrtej* i I 146. 7, *vizitiu* go I 12 26, *zestre* go II 55. 17; — + **ca:** *zestre* sb 107. 2; — + dat. (= auch **verwünschen**): *cânilor* r IV 51. 29, go I 114[1]. 13, z 386, *ciorilor* b., *dracului* cu 163. 12, *focului* i 217. 20, *morții* i 77. 9, *perzĕrii* Cal. B. 1877 — 39. 26—27, *tuturor reilor* i 333. 7, 370. 8, Cal. B. 1877 — 39. 18—19. — Mit einem Adverbium: *afară* hi 45. 17 *(ca pe o mĕsă (!) stricată)*, go I 264. 17, von *căldarea* st 347. 21, *coaje de ouă* go II 66. 19, *coastă* cr 177. 22, *mușteriĭ* go II 194. 10, *scăldătoarea* go I 52. 6; + *din* i 90. 31, 257. 25, 385. 1, go I 192. 10 *(casă);* + *pe: bete* i 279. 22, *brâncĭ* hi 202. 18, *drum* go II 157. 5, *poartă* i 131. 3, Col. Tr. 1876 — 370. 31, *ușă* r II 74. 25; *asupra* mit *pe de* st 78. 10; *departe* cu 117. 21 (= verheiraten); *înainte* cu 112. 9 *lumea; înapoi* i 6. 15 *(capul)*, sb 199. 2; *încoa* st 360. 6; *încoace, încolo* sb 240. 8, 251. 27; *încotro* cr 270. 20 *(o* = schreiten); *îndărăpt* sb 200. 9, 201. 4, 259. 36; *însus* ho 314. 5, im 54. 12—13 *(cu gaibaracele)*, *jos* st 114. 5, go I 33. 6, 189. 19. 27, i I 7. 29—30 *cap*, 62. 27 *(o = fata)*, i 107. 36 (= zum Boden werfen), i 255. 13 *capacul*, + *de pe: scaun* im 33. 2, 82. 16—17; *unde* i I 16. 5, go II 163. 4, i 147. 11; *așa* sb 218. 28; *cum* cr 193. 12, 197. 21, 237. 11. — Mit dem Infin. + *a: a sta* i 201. 18 *meșii*, *a vedea* sb 228. 21 *ochiĭ*. — Mit einem ganzen Satz: *a)* eingeführt mit *cât* cr 234. 22, hi 136. 21, r V 15. 32; *b)* mit *să* besonders mit *bea* hi 202. 7, go I 262. 25, go II 205. 16, *mânca* st 121. 16, i 56. 6, 57. 21, go I 185. 27, 207. 26, go II 55. 13, sb 57. 10, 168. 14, 242. 26, *cunoaște* r I 76. 31, *gusta* sb 133. 18, *învăța* i 183. 17, 366. 10, 367. 21, *înțelege* i 257. 29, *muri* go II 223[1]. 13; hieher auch in der Bedeutung von „erlauben" mit den Nominativen: *inima* i 192. 34, 386. 23, *mâna* cr 86. 22, 332. 20 (absol.), st 240. 12, r I 1. 12, *meșii* i 255. 11, *nasul* cr 28. 25, i 125. 34; — *c)* mit *ca să afle* sb 59. 14, *bee* sb 219. 20, *învețe* i 183. 21, *pierdeți* sb 112. 24, *trăiască* i 42. 8; — *d)* mit *că: despărția* sb 191. 11, *ivește* r III 30. 9, *moare* r V 45. 23; besonders sb 16. 6 und go II 153. 18 = bemerken; — *e)* mit *de* als Conjunction (in der Bedeutung von *și*): *bea* go I 14[1]. 32, II 94. 15, *beu* i 132. 1, 360. 28, *s'a făcut* r V 49. 22, *îmbrăcă* i 232. 8, *împlini* i 393. 12, *vine* r I 11. 17, auch: b. *dă Dumnezeu de se întîmplă cutare sau cutare lucru.*

II. Als intransitives Verbum:

Zunächst ohne Ergänzung oder mit einer solchen im Dativ in folgenden Bedeutungen: *a)* **schlagen**, so im 52. 11 *orbiș de sfînta*, Conv. L. IX. 5—188. 32 *dumnezeește*, i 134. 17 *vîrtos*, ho 134. 16, go II 121. 6 *tare*, i 304. 5, hi 175. 10, 34. 26 überall *cu sete* (vgl. *fără milă* b.); vgl. sonst st 299. 4, go I 144. 21, 245. 23, r I 77. 8, III 29. 5, i 27. 34, hi 170. 5, sb. 252. 40, besonders auffallend ist der erstarrte Imperativ *dăĭ* (vgl. *stăĭ*), der bald als ein Wort, bald als zwei Wörter geschrieben wird (dann aufgefasst als der Imperativ *dă* mit dem Dativ des persönlichen Fürwortes *ĭ*), so *dăĭ* st 194. 13, r IV 24. 23, go I 264. 8, *dă'ĭ* st 100. 19, 247. 3—4, 282. 14, *dă ĭ*, go I 106[1]. 6, st 265. 17, ja auch *dă ĭ* hi 117. 26. Statt dessen steht die regelmäßige einfache Form *dă* r III 29. 2; — *b)* **schießen**: *Praisul* cu 106. 15, *pușca* go I 140. 15, 289. 29, II 40. 8; — *c)* **stürzen**: *Turcii* go I 218. 28; — *d)* **schreiten** sb 170. 37, 287. 3, 127. 33, mit *inte, încet* b.; —

e) **wachsen:** *frunza* go II 80. 8, *iarba* ho 224. 3 *(pe)*, *miriştile* cu 145. 4 *(în)*, *mustaţa* ho 503. 2, go II 184*. 3, pl. ho 317. 2. 28; — *f)* **eintreten** (von Naturerscheinungen): *bruma* b., *ger* sb. 250. 30, *îngheţ* i 29. 1, *ploaie* go I 222. 16, II 141. 35, *secetă* r I 25. 16, *soarele* b. (maced. z 74 = aufgehen, kann auch »scheinen« bedeuten), *viscol* r III 83. 27, vgl. auch *lacrimile* b., *pic de somn* i 65. 11 *(în)*; — vgl. auch *norocul* und *tîrgul* go II 102. 19. — Mit Präpositionen: ***cătră:*** *casă* r I 13. 28 (schreiten + *prin*); — ***cu:*** zunächst solche Fälle, wo außer der Präposition *cu* keine andere bei *da* steht; **schlagen:** *băţul* b., *beţele* go II 94. 22, *capătul ciomagului* hi 34. 26, *ciocanu* go I 178. 33, II 145. 33, *lingurile* sb 117. 7 *unul altuia*, *palmă* i I 133. 5, *paloşul* go II 38. 30, *pumnul* go I 61. 21, *sabia* i 303. 36, *scările* f 14. 1, *spadă* go II 39. 24, *toporaşul* st 298. 18, *toporul* i I 109. 28; — **schießen:** *arcul* b., *armă de foc* pol., *săgeata* i 8. 19, 83. 25, 184. 11, *tunurile* cu 108. 9; — **werfen:** *bobii (pare c'a dat cu bobii* b. = *a nimerit tocmai la timp)*, *ichiul* b. *(la jocul de arşice)*, *piatră* l., *petre* pon., *pila* b. *(mingea)*, *praştia* b.; — **stampfen:** *cisme* cu 283. 15; — **stoßen:** *coadă* st 199. 11, *coatile* go I 281. 2, *cornul* sb 189. 21, *piciorul* hi 95. 19, 199. 5, sb. 271. 27 (fig. *a da binelui cu p.* b.); — **begegnen, treffen:** *casele* i 355. 5; — **arbeiten** (mit einem Werkzeug): *brăglile* ho 526. 19, *coasa* cu 82. 14, hi 43. 8, *cotul* pol., *dresuri* d., *grebla* go II 128. 4, *gresia* hi 43. 8, *năvodul* st 245. 9, *plasa* d., *plugul* go I 155². 5, *sapa* go I 155*. 7, *stînjenul* pol., *suveica* go I 104*. 6; vgl. auch *bobii* b., *cărţile* d., *norocul* r II 38. 5. 11. 34, *slujbă* go II 76. 27; *ciupitul* Conv. L. VI 1—28². 26—27, *udătură* hi 193. 21, *vin* und *bere* b. (der Caragiale, *Scrisoarea perdută* citiert); — *fuga* go I 179. 12; — *gurile* cu 140. 7, *huideo* i I 147. 6, *uideo* z 523; — **einfallen, denken** meistens mit *şi*: *gândirea* st 338. 22, *gândul* r III 72. 3, *pârerea* i 52. 35, 327. 17, *socoteală* st 248. 11 *(şi)*, 337. 20, im 8. 4, r V 20. 30. — Nun folgen eine Menge von Beispielen, wo *da* außer mit *cu* noch mit einer anderen Präposition verbunden ist. Welche von den oben bezeichneten Bedeutungen das Verbum hat, ist, nachdem bei jedem Beispiele die beiden mit den Präpositionen verbundenen Wörter ausdrücklich genannt werden, leicht ersichtlich; außer den schon genannten möge noch die Bedeutung „schmieren", die öfters vorkommt, angemerkt werden. Die Beispiele sind zunächst nach der zweiten Präposition und innerhalb derselben nach dem von *cu* begleiteten Worte alphabetisch geordnet. — ***de:*** *beţele* go II 98. 18 *fundul, burta* i 129. 21 *pămînt, capul* b. *piatră*, b. *prag*, hi 26. 21 *pragul, căpăţînă* r III 14. 7 *pămînt*, *curu* b. *pămînt (= a fi necăjit)*, *ea* cu 141. 11 *cuptor*, *mâna* i 60. 18, 79. 22 *dînsul*, i 55. 3, 214. 9 *mine*, i 192. 29 *urma ei*, *ochii* st 215. 23 *unul de altul*, st 131. 4 *arăpoaică*, st 292. 12 *sfîntul Arhanghel*, go I 263. 35 *cei doi oameni*, im 74. 2 *centaurul*, st 40. 9, 216. 23 *ei*, st 45. 16 *fată*, cr 314. 9 *Ivan*, cr 86. 8 *mire*, st 99. 8, 213. 26 *om*, st 298. 21 *al pândar*, st 171. 15 *o piatră*, r IV 76. 30 *un stog*, r V 42. 31 *şoarece*, st 117. 22 *ţigancă*, st 41. 9 *urma*; — ***după:*** *fuga* go I 48. 2 *boi*, *mâna* ho 398. 6 *tine*, *toroipanul* st 287. 4 *ea*, *tunul* hi 115. 13 *mine*; — ***în:*** *băltagul* sb 68. 32 *însul (într')*, *bâta* z 117 *baltă* (auch b. von einem *prost*), *biciul* sb 32. 12 *însul (într')*, st 304. 1 *mort*, sb 137. 31 *pămînt*, *bota* Mar. Ornith. II 270. 20 *baltă*, *capul* l. *boltă*, *căciula* b. *câni* (von einem *beat*), *căpăstrul* r III 52. 8 *ea*, *ciomagu* go II 164. 1 *cap*, i I 167. 4 *mine*, *cracii* b. *sus (= a se răsturna)*, *curu* hi 169. 2 *par*, *cuţitul* hi 119. 13, cu 203. 20 *mine*, *degetul* i 215. 12 *ochi*, *fier* go I 126. 6 *cap*, *frîul* st 168. 22, cr 196. 22 *cap*, *îmblăciul* sb 253. 19 *arie*, *limba* go I 247. 9 *pămînt*, *luleaua* hi 126. 8 *nas*, *măciucă* z 117 *baltă*, *mâna* hi 98. 3, i 280. 29 *foc*, go I 158. 15 *josul corpului*, *mânile* hi 101. 2 *foc*, *nuiaoa* i 34. 16 *apă*, *viştea* b. *gard (= a se încurca*,

înfunda). par cr 324. 22 *cap, pălăria* r III 80. 31 *ea, pelinul* go II 86. 15 *jurul ochiului, piciorul* cu 28. 21, ho 146. 22, pl. r V 36. 34 *pămînt,* go II 147. 13 *uşa raiului, picioarele* st 95. 23 *burtă, pistolu* st 35. 25 *fundul, popa* cu 283. 13 *Criş,* cu 283. 11 *tăŭ, pumnul* r I 33. 28 *porţĭ, sabia* r IV 19. 20 *butuc,* r II 7. 32 *cal,* Col. Tr. 1876 — 429. 19—20 *drug de fier, securea* sb 39. 17 *însul (într'), suliţă* Col. Tr. 1876 — 476. 10 *sus, toporul* sb 36. 38 *însul (într'), ţĕrna* d. *ochĭ;* — ***la:*** *lapte* i I 28. 29—30 *ochĭ, piper* z 255 *nas, rouă* r I 25. 35 *ochĭ;* ***pe:*** *apă* go II 165. 16 *obraz, capul* st 354. 7 *pietre, mâna* sb 283. 21 *dinnăintea ochilor, nasul* b. *undeva (= a cerceta fugitiv);* — ***pe la:*** *jar* b. *nas (= a face pe cineva de ruşine), lapte* i 157. 24—25 *ochĭ;* — ***peste:*** *biciul* sb 138. 8 *curte, caii* im 52. 13—14 *oamenĭ (preste), crucea* cr 30. 6 *lup, frigarea* i 340. 27—8 *ochĭ, ochiĭ* sb 240. 29 *dînsul (preste), varga* hi 38. 22 *şezut, vătrarĭul* sb 171. 36 *mînuţĭ;* — ***prin:*** *coada* i 384. 22 *foc, mâna* hi 98. 4 *copac,* z 288 *spuză,* z 287 *şperlă, praştia* i 286. 16 *bucăţelele, săbelele* go II 130. 23 *gură;* — *da* mit der Präposition ***de.*** Hier sind besonders viele Beispiele für die Bedeutung **„begegnen, treffen, finden"**; ich werde zunächst Concreta citieren, dann Abstracta; *a)* Concreta: *apă* go I 232. 19, *balaur* go II 142. 18, *bătrâni* sb 35. 22, *bortă* go II 98. 17, *buzdugan* r IV 17. 29, *cal* r III 33. 10, *casă* r II 34. 12, III 36. 21, st 25. 15, i 354. 18, *câmpie* i 5. 25, sb 116. 16, *cenuşă* r I 44. 15, *cetate* sb 148. 2, *copil* i 135. 7, *crăeasa Iadului* r III 36. 17, *curte* sb 22. 37, 137. 13 (*-ea*), 55. 11 *(curţĭ),* go II 52. 7 (id.), *deluţ* sb 287. 15, *dînsul, a* i 46. 34, sb 90. 5, 215. 7, 279. 30, 53. 35 *(dînşii), drumul* sb 258. 22, *ea* st 213 20, *eapa* sb 59. 1, *ei* r I 45. 21, *fântâna* r I 17. 5, *fund* cr 196. 6, 260. 4. *fundul* hi 117. 3 (b. citiert das Sprichwort:

> *Leagă sacul până e rotund,*
> *Şi nu, când i-ai dat de fund),*

funie cr 133. 21, *găvan* hi 44. 12, *grindină* z 62, *hididiş* cu 281. 13, *inel* sb 127. 37, *isvorul* r III 36. 36, *locuri* sb 68. 17, i 381. 35 36, *mal* z 570, *mână* i 191. 19, *mănăstire* r I 39. 3, *mĕr* sb 206. 34, *moşnegĭ* sb 42. 13, *mreană* sb 119. 24, *noi* sb 6. 1, r II 68. 25, *noroaie* hi 64. 21, *om* i 43. 8, r V 30. 17, *ospătărie* r I 70. 3, *palaturi* i 44. 14, 85. 1, *pămînt* i 80. 7 *(picioarele), părete* hi 155. 10, ho 398. 7, *poiană* i 259 11, *poieniţă* sb 143. 1, *potecă* r II 73. 21, *prăpastie* i 84. 8, z 268, *prunziş* r III 5. 18, *rîpă* z 273, *sat* sb 154. 25, *secure* cr 133. 21, *sfredeleac* cr 133. 21, *soru-sa* r I 50. 11, *tatăl* r III 10. 11, *ţap* go I 280. 8, *ţigan* r I 59. 17, *una* r V 41. 28, sb 76. 21, *urmă* r V 60. 13, *uşă* sb 200. 35, *vad* r III 5. 15, *vasul* go I 285. 15, *vatră* go I 54. 18, *vĕgăună* sb 34. 36; — *b)* Abstracta: *batjocură* r I 73. 3, *belea* hi 43. 21, *bine* cu 269. 23, r I 45. 36, Cal. B. 1877 — 21. 24, *căldură* d., *-ică* cr 251. 19, *cursă* i 18. 8, *greu* l., *greutăţĭ* b., *leac* st 266. 21, ho 139. 17, 196. 5, 311. 15, *meşteşug* cr 321. 8, *năcaz* r II 49. 18, III 40 21, 48. 9, *nădejde* st 298. 20, *nenorocire* r IV 38. 26, *noroc* Al. III 35. 28, *norocul (el)* r IV 26. 29, *pricină* sb 166. 28, *primejdie* r II 4. 33, *rĕu* r II 31. 30, *ruşine* i I 128. 14, *traiu bun* st 294. 1; — damit möge auch der figürliche Sinn verglichen werden bei = *căpătîiu* i 350. 9, 375. 8, im 41. 17, hi 49. 24, st 129. 22, 214. 7, 356. 10, *nod* hi 119. 25, *rostu căpătîiului* st 146. 2, *cap* r II 53. 10 (auch = besiegen cu 78. 15, st 95. 5, 98. 18, 194. 21), *zăp* go II 77*. 5, sowie auch mit *cheltuială* b. (= *a bate), furcă* b., *lucru* cr 29. 14 und mit *seamă* i 138. 10; — ***în de:*** *bine* i 128. 14, 171. 9 (= *de bine), seară* = dämmern i 216. 19, 311. 3, 395. 21, go II 6. 29 *soarele;* — ***pe de:*** *încolo* cr 11. 4, *parte* i 16. 32, 17. 12, 18. 13 in der Bedeutung **schreiten**; — so auch ***de a:*** *dreptul* b. *(ca Neamţul), fuga* b.; —

azvârlită st 303. 18; — ***din;*** **herausgehen**, so über *inima: draci* cr 303. 15, *însul* cr 99. 6, *noi* cr 160. 8, *lapte: piatră* go I 79¹. 8, *sînge: lipitorile* Bin. Public 1879, *pată* go I 252. 1, auch im Sinne von »sich übergeben« hi 72. 24, 99. 8 (vgl. b. *dă din el, ca din puşcă)*; — **bewegen**: *buze* d., *cap* go I 262. 31 (auch affirmativ), *coadă* go I 179. 9, II 105. 24, *mâni* hi 94. 15, 100. 21, sb 215. 25, i 207. 16, *picioare* sb 93. 20, *umere* cr 47. 3, 49. 8, 307. 21, *umerî* r I 22. 2, hi 117. 16, *urechî* Al. III 315. 25; — **stoßen**: *coate* d., *mânî* hi 94. 15; — **stampfen**: *picior* pol., *picioare* st 52. 8 (b. *de frig)*; — **schießen**: *tunuri* d., — endlich **sich anstrengen**: *greu* b., *răsputeri* b.; — ***după;*** **schreiten**: *mă-sa* go I 229. 22, *mire* r III 33. 8; — von der Sonne: *deal* cr 128. 9; — ***în;*** **schreiten**: *altă* sb 55. 25 *(din)*, *cale* go I 101. 29, *colţ* (mit *din)* i 44. 24, 152. 33. 218. 12, i *snoave* 10. 10, *curte* st 86. 16, *dreapta* r V 23. 15, *drum* pon., *grădină* st 335. 11, i 151. 14, 166. 5, *lature* sb 317. 31, 299. 5 *(lături)*; — von der Sonne „**untergehen**“: *amurg* i 310. 13, *asfinţit* i 34. 27, *murgit* Cal. B. 1877 — 6. 20; — **fallen, gerathen**: *bine* pol., *boală* d. (besonders vom Brustleiden), *brâncî* z 301, *clapcă* i 128. 3, 241. 17, *cursă* l., *fântână* i 385. 28, *friguri* b., *gârlă* hi 68. 7, z 186, *geană* i 355. 9, *gene* i 377. 3, 97. 16 (fig. = einschlafen), *genuchî* i 2. 34 *(cu rugăciune)*, 391. 34, *ghimpe* i 244. 31, *greu* b., *gropî* hi 73. 6, cr 52. 10, i I 171. 8, *lac* hi 48. 7, *laţ* i 363. 8, im 40. 8, z 581, *lingoare* b., *lumea* r III 33. 13, *mare* pon., *nas* b., *nevoi* b., *noroiu* pol., *păcate* b. *(cu cineva)*, *pădure* go I 6. 15, r V 28. 20, *pîrpăra însuratului* cr 166. 19, *petec* st 81. 1 *(şi)*, *poeană* r I 46. 24, *poznă* Mih. Ver. 91. 20, *prăpastie* i I 148. 7, 105. 13, *puf* b., *tină* hi 27. 6, z 295, *urmă* cr 145. 21; — damit zu vergleichen folgende den Beginn einer Handlung bezeichnende Ausdrücke: *copt* cr 155. 13, i 81. 16, 150. 31, hi 137. 23, *crop* i I 150. 26, *fert* b., *foc* b., go II 108. 6, 66. 25, *glas* b. (= aproba), *limpede* d., *pîrg* i 72. 27, *pîrguială* i 72. 12, *spor* i 206. 8, *undă* b., *vorbă* r V 14. 8; — *cunoştinţă* r I 34. 37; — **schlagen**: *amnar* i 104. 6, st 350. 17, *celălalt* i I 169. 20, *cocoş* st 279. 14 *(dăî)*, *cremene* i 212. 14, 249. 36, 286. 23, 377. 5, *însă* sb 166. 38, i I 117. 29 *(înşiî ca la fasole)*, *mir* b., *numele Tatălui* b., *popuşoi* z 265, *sac* r V 47. 16, vgl. auch b. *clopot, toacă;* damit zu vergleichen *sec* pon., *vînt* i 27. 34 (36 *carne vie)*; — auch mit *bobî* st 212. 21 = deuten; — **stoßen**: *găinî* go I 153. 17 *uliul, ochî* go I 277. 28; — **stürzen**: *casă* cr 13. 2 *(busta)*, dann mit folgenden Nominativen: *boala* i 397. 14, *dracul* b., *berbecii* b. *oi, brânca, mâzga* go II 95. 31, *copaci, moartea* i 394. 1, *naiba* b., *strechia* i I 177. 13, *vărsatul* i 397. 16; auch vom **Münden** der Flüsse, z. B. *Prutu în Dunăre* go I 223. 7; — vgl. auch **lärmen**: *hohot* Mih. Ver. 328. 8, *surle şi timpine* i 2. 12, 156. 6; — **einfallen**: *gând* i 50. 5, 66. 30, st 110. 9, hi 50. 4, ho 101. 1 (+ *de)*: cr 75. 15. 3 (id.); — ***între:*** *boala î. oi* sb 238. 26–27; — ***la;*** **schreiten**: *deal, vale* cr 8. 8, *stânga* b.; — **gerathen**: *lumină* sb 174. 11, i 355. 5, *pricină* r I 30. 6; — **stürzen** sb 38. 28, b. *(taurul la vacă)*; **legen**: *fruntea* go I 56. 19; — Beginn einer Handlung: *păscut* sb 37. 21, *peţit* r IV 72. 33; — ***pela;*** **schreiten**: *coporciul* i 231. 9, *dînsul* i I 29. 4, *izvor* cr 224. 20, *zînă* i 125. 25, 127. 4; — ***pe;*** **schreiten**: *acolo* Cal. B. 1877 — 48. 25, *ici* pon., *mijloc* b., *unde* st 302. 11, *unde-va* go I 100. 23; — **fallen**: *brâncî* hi 195. 4, i 266. 3; — **schlagen**: *foi* i 152. 30, *nas* cr 25. 19, 52. 14, 213. 24, 301. 17 (auch = herausgehen, *sîngele dă pe nas, pe gură* und dann fig. von *petrecere, beţie* u. dgl.); — **treffen**: *leac* i 353. 5, *o pungă* cr 43. 24; — **sich machen auf**: *joc* cu 156. 6; — ***peste;*** synonym mit *de* im Sinne von **begegnen, treffen, finden**; auch hier *a)* Concreta: *acela* i 196. 32, *armele* i 123. 11, *baba* sb 290. 10, *bărbat* i 293. 20, sb 44. 39, *bordeiu* go I 243. 7, *calul* i 15. 19, *capul* i 139. 29,

căpăţina i I 120. 18, *colibă* i 279. 32, *fata* go II 53. 13, *fântâna* cr 204. 13, *fermecător* i 101. 28, *fie* i 379. 13, *fiinţe* i 123. 24, *fir* go II 49. 7, *fire* sb 127. 38, *grămezi* i 100. 18, *Ivan* cr 305. 9, *leac* go II 10². 5, sb 298. 7, *loc* st 271. 12, *lup* sb 57. 3, *mărăcine* hi 134. 2, *mine* i I 108. 3, *munţi* i 57. 26, *Murgilă* i I 65. 27, *neam* r IV 35. 15, *noi* i 216. 29, *nuntă* sb 289. 12, *oamenĭ* cr 248. 5, 262. 3, *om* cr 227. 21 *(şi)*, sb 98. 22, i 374. 6, *palat* Col. Tr. 1876 — 368. 15, *paserea* i 269. 21, *pămînt bun* i I 127. 7, *pisoiŭ* i 285. 14, *potecă* i 255. 5, *prădători* sb 264. 23, *prăpăstiĭ* i 130. 27, *pustietăţĭ* cr 201. 19, *puţ* i 348. 6, *roşcove* i 281. 28, *satana* hi 180. 2, *stăpân* cr 200. 22, *tată* cr 43. 20, *tăune* i 44. 6, *urmă* go I 162. 20, sb 174. 2, *vînat* pon., *voinicul* sb 135. 20; — *b)* Abstracta: *bielşug* cr 330. 24, *bucluc* cr 306. 19, *dracul* (fig.) hi 48. 5, cr 158. 9, *mijloc* sb 225. 11, *nevoĭ* i 22. 3, *noroc* cr 330. 21, st 227. 3, 228. 18, *oleleŭ* hi 64. 19, *pagubă* i 397. 27, *păcat* cr 223. 19, *plăcere* im 23. 22, *primejdie* i 6. 25; — vgl. auch mit *mâna* = *ajunge* b.; — **schlagen**: *bot* b., *curte* sb 137. 30, *degete* b., *labe* z 497, *nasu* pon.; vgl. auch mit *cap* hi 195. 11 *(tumbă)*; — **überlaufen**: *margini* go I 18 Nota 2; — **kommen** (über jemanden), mit folgenden Nominativen: *amurgul* i 335. 9, *boala* st 211. 9, *căldura* r III 75. 12 *(preste)*, *dihanie* cr 44. 22, *feară* sb 74. 28, *fere* sb 186. 37, *hoţii* st 228. 25, *iarna* z 404, *ispita* im 22. 25, *multe* cr 111. 11, *năcazul* b., *nimenĭ* i 369. 3, *norocul* i 280. 22, st 129. 18, *pacostea* b., *păcatul* i 176. 7, *smeul* i 85. 22, *Turcii* go I 108. 6, *vînt rĕu* cr 15. 1, go II 191. 5; — ***preste;*** **treffen**: *maĭ mare* hi 81. 23, *mine* r III 67. 24; — ***prin;*** **springen**: *bĕţ* cr 19. 4 (b. = *neastîmpărat*), *jujeu* b.; - **schreiten**: *apă* cr 237. 8, i 194. 30, 271. 20, *crăcĭ* st 297. 7 *(razna)*, *foc* i 194. 30, 271. 20, *gârlă* go I 287. 25, *glod* go I 100. 24, 210. 7, *iarbă* l., *lacovişte* i 214. 19, *sat* st 303. 9, *smîrcuri* i 214. 19; — **dringen**: *căciulă* b. *părul, piele* i 208. 28; - vgl. fig. *carne* und *dulce* bei l.; — **einfallen**: *cap* sb 51. 37, *cuget* sb 55. 26, *gând* hi 135. 26, i 238. 17, *inimă* i 134. 22, 239. 9, 271. 3, 282. 5, *minte* Col. Tr. 370. 5—6; — ***printre*** von *vaca* go I 21. 18 = stürzen; — Mit einem Adverbium; *afară* mit *pe din* = übergehen st 220. 11, *dincoace, dincolo* sb 249. 5 *(pe)*; *înainte* i 394. 9 (b. *dă-i înainte!* = *mergi mai departe, continuă)*; *înapoi* cr 187. 23, go I 81. 4, z 631; *încătrău* r I 44. 13; *încolo* cr 11. 4 (auch *pe di 'ncolo)*, sb 67. 8 (auch *încoace)*, *încotro* sb 229. 13, *îndărăpt* sb 187. 3, *îndărăt* i 205. 16, 286. 29, 393. 23, 394. 22, *în sus* i 255. 2, *unde* i I 174. 5, st 138. 9; — *aşa* go I 6. 5; — Mit einem Infinitiv + *a*: *înţelege* cr 6. 12, *spune* go II 191. 27; — Mit einem ganzen Satze, eingeführt mit *a) să*; hier bezeichnet es den Beginn einer Handlung, Belege kann ich folgende bieten: *aprindă* r III 42. 20, *apuce* sb 33. 31, 86. 25, 210. 16, 18. 26, *aşeze* sb 249. 3, *bage* sb 127. 25, *bee* sb 173. 39, *cufunde* go II 122. 34, *culce* refl. sb 61. 25, 269. 22, *deschidă* sb 276. 19, 308. 23, *descuie* cr 256. 12, *dreagă* r I 33. 17, *iasă* r II 4. 5, go II 155. 28, *iaie* sb 34. 23, 147. 19, 171. 35, 210. 25, 278. 17, *îmbrace* r II 47. 1, *îmbuce* st 146. 24, *împungă* st 51. 22, *încalece* sb 41. 27, *între* go I 248. 17, *între* go II 122. 26, r I 20. 1, III 33. 16, IV 16. 16, *lase* st 139. 16, *lovească* go II 63. 19, *mănânce* sb 148. 18, *meargă* r II 18. 17, III 56. 16, *mintă* r V 25. 14, *plătească* sb 280. 3, *plece* sb 274. 27, r IV 18. 11, *prinză* sb 251. 30, r V 78. 3, 14. 14, *puie* sb 252. 30, *pună* r V 29. 18, *recoreşti* cu 200. 7, *roadă* go II 156. 4, *sboare* sb 69. 11, hi 133. 4, *scalde* r II 18. 23, *scoată* sb 36. 14, *spargă* go I 286. 21, *strige* r I 44. 12, III 40. 25, *taie* sb 116. 1, *treacă* sb 34. 35, r II 7. 31, 11. 33, *viie* sb 258. 20, r IV 49. 1; — *b) ca să*: *împărţească* sb 230. 35; — *c) şi* go II 39². 12.

III. Als reflexives Verbum:

ho 266. 5, nachgeben go II 205. 10; — mit Präpositionen: ***de către:*** *pădure* b. (= *a se face, că nu ştie*); — ***cu;*** nachgeben: *două, una* cr 142. 17, st 100. 21; — schreiten: *piciorangele* b.; — ***de;*** stürzen: *rîpă* i 65. 19, 214. 25; — sich verwünschen: *ceasul morţii* i 21. 13, 46. 34, im 16. 17, 85. 12, i 120. 15, 127. 36, 311. 16, 373. 15, *toţi păreţii* b.; — schreiten: *parte* cr 260. 25, i 293. 34, st 317. 15; — sich ausgeben: *doftor* sb 301. 4; — *cunoscut* sb 98. 28; — *vinovat* pon.; sich verrathen: *faţă* i 378. 6; *gol* i 78. 8, hi 70. 6, sb 241. 31; — ***de a;*** sich wälzen: *dura* Conv. L. XI. 17.—4. 4—5, *roata* Al. III 380. 15, *rostogoala* ho 95. 4, *rostogolul* i 286. 4, 339. 31, go I 91. 25 (*-lu pe pămînt*), *tavalu* go II 197. 14 (*pe omăt*), *tumba* Al. III 398. 24; — ***drept:*** *fecior* st 205. 7; — ***după;*** schreiten: *Chirică* cr 165. 10, *dînsul* sb 285. 12, *ei* go II 200. 4 (*în vînt*), *faţă* d., *mine* cr 164. 19, *perdea* pon., *uşă* cr 23. 18, 27. 19; — nachgeben: *păr* b., *vreme* pon.; — ***în;*** schreiten: *lature* sb 71. 19, *laturĭ* cr 147. 19, i 17. 7, *lături* cr 166. 1, st 194. 4, *parte* (auch *într'* vor *o parte*) cr 238. 13, 298. 7, sb 124. 16, 183. 7, 214. 25, 230. 31 (*cu*), 244. 24, 295. 13, 312. 12, *vale* r III 73. 7 (*pe*); — sich wiegen: *dulap* go I 201. 32, *leagăn* hi 94. 6, *scrînciob* go I 201. 32, Al. III 40. 27; — sich begeben in etwas: *cale* r III 62. 31 (= *eşi*), *-ea* go I 158. 25, *cătane* b., *dragoste* + *cu* go I 250. 13, II 121. 15, Al. III 21. 34, 544. 24, *vorbă* + *cu* go II 191. 22, sb. 252. 27, 264. 33, 267. 28, 312. 30; abs. i 391. 15, *voroavă* ga.; — sich hingeben: *gospodărie* go I 140. 27; — ***la;*** sich stürzen, springen: *armăsar* i 28. 15, *cel din apă* r IV 35. 33 (= habe ich Appetit), *ea* st 181. 15, *eĭ* i 286. 13, *el* i 76. 2—3, *Ercule* im 36. 2, *Galbenu* i 28. 13, *ugerul* d.; — sich hingeben: besonders mit einem Supin., so bei sb: *arat* 190. 24, *băut* 256. 7, *cercat* 67. 13, *cântat* 281. 41, *ciorpăit* 35. 30, *jălit* 11. 3, *jucat* 39. 10, *jupit* 166. 40, *măsurat* 5. 7, *ospătat* 92. 40, *păzit* 34. 20, *săpat* 179. 39, *strîns* 212. 38, *ţĕsut* 309. 21; — *băutură* pol., *mâncare* st 317. 10, *fleacurĭ* sb 253. 31, *muncă* cr 329. 5, *odihnă* b., *treabă* cr 200. 18; — *culcare* r III 83. 22, *drum* sb 282. 14, *fugă* sb 313. 26 (*după*); — sich verrathen: *iveală* i 311. 24; — nachgeben: *brazdă* cr 7. 4, *rînd* go I 143. 5; — schreiten: *margine* go I 264. 11, *părete* go I 266. 21, *parte* st 140. 1, i 246. 22, 355. 21. 23, 208. 25, 209. 13, *umbră* i 17. 31, 214. 31, 230. 17, st 140. 1; — ***lângă:*** *fată* d., *stejarul* r V 31. 26; — ***pe lângă;*** *dînsul* i 141. 8—9 (*binişor*), 292. 10, *ea* st 197. 17, *ei* sb 144. 29 (*cu binişorul*), *el* st 230. 16, *fată* i 47. 29, 337. 25, *foc* sb 268. 10, *muma copiilor* i 270. 26, *stăpânul seu* i 290. 25; auch b. *cu binele, frumosul, frumuşelul;* — ***pe;*** schreiten: *ghiaţă* pol.; — *jos* cr 107. 13. 19; — nachgeben: *brazdă* hi 69. 4, *gura cuiva* b., *orîşicine* sb 178. 27, *zece* i 15. 30; — sich stürzen: *nalbă* cu 250. 22; — sich verrathen: *faţa* st 222. 25—26, go I 234. 36; — sich anvertrauen: *mână* go II 191. 18; — ***de pe:*** *cal* r III 71. 10; — ***peste:*** *cap* st 62. 7, r II 45. 22, 65. 29, III 14. 28, 51. 31, V 78. 11, i 18. 29, 37. 9, 78. 36, 79. 16, 80. 11, 131. 33, 221. 5, go II 71. 30, sb 18. 6, 68. 1, 105. 3, 143. 17, 262. 14 (*de-a roata;* auch fig. = *a bancrota*); — ***pre:*** *ghiaţă* l.; — ***spre:*** *Focşani* d., *odihnă* i 4. 32; — mit einem Dativ zur Bezeichnung der Sache, welcher man ergeben ist: *beuturei* l., *dracului* b., *dragostei* st 349. 24, *odihnei* st 115. 25, 265. 14, *somnului* r II 71. 12, sb 60. 25, *vîntului* d.; — nachgeben: *netezului* pon.; — mit einem Adverbium: *afund* st 246. 17, 268. 22, im 73. 9, *aproape* i 345. 24, *cât colea* i 328. 29, im 5. 23 (*cât colo*), *înapoi* cr 41. 20, st 95. 22, r III 25. 16, go II 52. 33, 205. 2, *încoace* hi 43. 11, i 345. 22, im 2. 13, *încolo* hi 43. 11, i 185. 11—12, *îndărăpt* sb 10. 13,

îndărăt st 96. 4, *în jos* go II 26. 17, *pe furiș* im 36. 4, *unde* i 209. 15, besonders jedoch mit *jos;* von *merele* sb 210. 39, *te* r I 4. 1; vom Baume i 336. 35, st 200. 22, go I 68. 9, Boden st 84. 10, Pferd i 9. 32, Trog go I 127. 22, Wagen i 53. 22, st 46. 12, Palast i 115. 16. 34, 131. 8, aus den Wolken i 46. 22; + *cu: dînsa* cr 290. 5, *el* st 168. 5, 251. 13, i 190. 29, *d'acolo* i 46. 19; *de pe: cal* r III 70. 9, r V 39. 6, i 144. 29, *prastol* st 331. 7; — *din: butcă* i 110. 24, *capra trăsurei* cr 64. 14, *car* go I 53. 33, *coada* i 47. 5, *copac* go I 68. 19, *horn* cr 25. 10, *palaturi* i 237. 3, *pat* go I 113². 17, st 216. 5, *pod* cr 293. 5, *pom* i 28. 19, *scaunul* i 159. 20; *în grădină* st 110. 11; — mit einem präd. Part. pf., besonders bei sb., so *clintit* 246. 19, *dovedit* 247. 26, *înbicat* 242. 39, *înduplicat* 42. 40, *îngreuieat* 141. 14, *înșělat* 3. 6, 109. 7, *învins* 247. 6, *urnit* 59. 3; — *dus* go II 159. 17, *prins* st 173. 3, 36. 5, 146. 4, *rĕmas* i 179. 23, *scos* Mar. Ornith. I 310. 22. — Mit einem Infin. + *a: bè* sb 306. 15, *face* sb 213. 24 *(prin casă), întreba* ho 332. 5, *iubi* refl. sb 239. 5, *linge* sb 123. 2, *povesti* ho 251. 3; — mit einem ganzen Satz *a)* + *să culeagă* i 395. 14—15, *fac* ho 265. 3 refl. = pass. = bestimmen, *taiŭ* sb 15. 5, *umble* sb 216. 30; — *b) și* go II 102. 33; — *c) de* als Conjunction sb 306. 6 *(aŭ suflat).*

Verzeichnis der in der Abhandlung citierten Sammlungen und der dabei verwendeten Abkürzungen:

Scrierile lui Ioan Creangă. Volumul I. Povești 1890 (cr).

Culegere de doine, strigăturĭ și chiuiturĭ ce se obicînuesc la jocurile și petrecerile nóstre poporale. Editura librăriеĭ Ciurcu Brașov 1891 (cu).

Nouveau dictionnaire roumain-français par Frédéric Damé, Bucarest, Imprimerie de l'État 1894 (d).

Basme, Poesii, Pacalituri și Ghicitori alese de J. C. Fundescu, Bucurescĭ 1867 (f).

Șezătoarea. Revistă pentru literatură și tradițiunĭ populare, director Artur Gorovеĭ, anul I și II (go).

Proverbele Românilorŭ. Adunate și edate de J. C. Hințescu, Sibiu, Closius 1877 (hi).

Poezii poporale din Bănat. Culegere publicată de Enea Hodoș. I. Caransebeș 1892 (ho).

Legende saŭ basmele Românilorŭ, adunate din gura poporuluĭ de P. Ispirescu, Bucurescĭ 1882 (i).

Legende și basmele Românilorŭ, ghicitorĭ și proverburĭ, adunate din gura poporului, scrise și date la lumină de un culegĕtor-typographu. A treia ediție. Partea I. Bucurescĭ 1872 (i I).

Din povestile unchiașului sfătos, basme păgânescĭ întocmite de P. Ispirescu. Partea I. Bucurescĭ 1879 (im).

Dictionariul limbei romane elaboratu ca proiectu de A. T. Laurianu si J. C. Massimu Bucurescĭ 1871 (l).

Rumänisch-deutsches Wörterbuch von G. A. Polysu, bereichert und revidiert von G. Baritz. Kronstadt 1857 (pol.).

Dicţiunaru româno-francesu de Raoul de Pontbriant, Bucurescĭ 1862 (pon.).

Poveştĭ ardelenescĭ, culese din gura poporului de Ioan Popŭ-Reteganul. Partea I—V. Braşov 1888 (r I, II, III, IV, V).

Poveşti poporale romînescĭ. Din popor luate şi poporuluĭ date de Drul Ion al luĭ G. Sbiera, Cernăuţĭ 1886 (sb).

Dumitru Stăncescu. Basme, culese din gura poporului, Bucurescĭ, Haimann 1892 (st).

Dicţionar universal al limbei române de Lazăr Şăinénu, Craiova (ş. un.).

Dicţionar româno-german de L. Ş. Bucurescĭ 1889 (ş. rg.).

Proverbele Românilor cu un glosar româno-frances de Iuliu A. Zanne, Vol. I, Bucuresci 1895 (z).

Sonstige Abkürzungen für *Alecsandri, opere complete partea a III-ea prosa* (Al. III), *Calendarul Basmelor, Columna lui Traian, Convorbiri literare, Binele Public* sind leicht zu erkennen; Mih. Ver. bezeichnet den Roman Mihai Vereanu von Jakob Negruzzi, Jassi 1873.

Die Ashburnham-Handschrift des »Songe d'Enfer«

von

Raoul de Houdenc.

Mitgetheilt

von

M. Friedwagner.

Die Pariser Hs. Bibl. Nat. fr. 837 dieses altfranzösischen Gedichtes ist abgedruckt in Jubinals »*Mystères inédits du XVe siècle*« (Paris 1837) II 384—403, im Anhang[1]) zum »*Tournoiement de l'Antechrist*« des Huon de Méry, éd. P. Tarbé (»Collection des poètes champenois«, XII. Bd., Reims 1851) S. 134—148, und in Schelers »*Trouvères belges*«, nouv. série (Löwen 1879) S. 176—200; an den beiden erstgenannten Orten ungenau, an letzterem mit den Sinnvarianten der Pariser Hs. Nat. fr. 1593. Dazu veröffentlichte W. v. Zingerle in den »Romanischen Forschungen«, VI (1891) 293—298 die Sinnvarianten der Pariser (Aucassin-) Hs. Nat. fr. 2168, auf welche bereits vor ihm G. Raynaud, »Romania«, IX 145 ff. aufmerksam gemacht hatte. Scheler kannte auch schon die Existenz der Hss. Bibl. Naz. Turin L, v, 32 und Bern 354, ohne jedoch deren Lesarten zu verwerten. Zu diesen Hss. kommen noch Oxford Bodl. Digby 86 (Beschreibung und Auszüge in Stengels »Cod. ms. Digby 86«, Halle 1871, S. 17—22), die aus dem Fonds Barrois stammende Hs. zu Ashburnham Place,[2]) endlich zwei weitere Pariser Hss.: Nat. fr. 25.433 (alt La Vallière 196) und 12.603 (alt Suppl. fr. 180), von denen der Katalog letztgenannte nach ihrer kurzen Überschrift (Fol. 274^a) als *Chest du songe* anführt. Meines Wissens hat bisher niemand Raouls Gedicht darunter vermuthet.

---

[1]) Mit Hinweglassung der Verse 90—97, 109—140, 162—215, 223—233, 240—266, 281—307, 393—421, 443—447 (nach Schelers Zählung).

[2]) Der Katalog ist recht selten; ich verdanke die Kenntnis dieser Hs. einer gütigen Mittheilung Herrn Paul Meyers.

Hingegen ist das kleine, die Überschrift *Chest du lai dinfier* tragende Stück Fol. 255[d] derselben Hs. 12.603 nichts als eine vergröberte kurze Nachbildung des echten Höllentraums; eine ebensolche, aber volle 13 Blätter umfassende Nachahmung aus der Zeit um 1400 ist ferners *Le songe veritable* in Bibl. Nat. Paris, Nouv. Acquis. 6222 (Fonds Barrois 498), eine weitere der noch umfangreichere *Songe de la voie d'Enfer et de la voie de Paradis,* Bibl. Nat. Paris fr. 1051. Die Arsenal-Hs. 2763, Fol. 233 ist eine aus dem 18. Jahrhundert stammende und für Lacurne de Ste-Palaye angefertigte Copie der obengenannten Hs. Nat. 837. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich unser im Mittelalter soweit verbreitetes und vielfach nachgeahmtes Gedicht von Raouls Höllenfahrt noch in anderen Sammelwerken finden werde, doch sind die Nachforschungen durch den geringen Umfang des »Songe« und seine Ähnlichkeit mit anderen Dichtungen aus dem Kreise der Visionsliteratur einigermaßen erschwert.

Diese neun Handschriften nun, von denen ich seinerzeit an Ort und Stelle getreue Abschriften genommen, zerfallen in zwei deutlich geschiedene Familien: die erste umfasst Mss. fr. Paris Nat. 837, 1593 und Turin L, v, 32; die zweite alle übrigen. Während jene Handschriften eine große, oft bis ins Einzelnste gehende Übereinstimmung zeigen, von welcher nur 1593 gelegentlich eine Ausnahme macht, stehen in der zweiten Familie 2168 und 25.433 jede etwas abseits; daneben aber bilden Ashburnham, Oxford, Bern und Paris 12.603 eine engere Gruppe, innerhalb welcher besonders die beiden jetzt in England befindlichen Handschriften eine große Verwandtschaft zeigen, sodass für sie eine gemeinsame Vorlage anzunehmen sein wird.[1]) »Ashburnham« stammt aus dem Nordwesten Frankreichs (vgl. z. B. *lie* für *li* 31, 58), »Oxford« ist anglonormannisch. Von der Aufstellung eines genaueren Stammbaumes aller Handschriften sehe ich hier noch ab, da solche Schemata nur dann einen Wert beanspruchen können, wenn sie auf der sorgfältigsten Einzeluntersuchung beruhen, die mir schon infolge der Beschränktheit des verfügbaren Raumes an dieser Stelle nicht möglich wäre. Die Veröffentlichung der Ashburnham-Hs. aber dürfte sowohl wegen der, von den bekannten Drucken abweichenden Fassung ihrer Familie als auch wegen der Lage und erschwerten Zugänglichkeit ihres jetzigen

[1]) Vgl. vor allem V. 298—299, die wichtig sind, weil Verderbnis vorliegt, und die Auslassung von 16 Zeilen hinter 417, welche außer in diesen beiden Handschriften nur in 1593 noch vorkommt (vgl. Scheler V. 470—487).

Aufbewahrungsortes[1]) manchem nicht unwillkommen sein. Eine kritische Ausgabe des Höllentraums nach allen mir bekannten Handschriften werde ich seinerzeit im III. Bande von Raouls sämmtlichen Werken geben.

Beschreibung im »*Catalogue of the manuscripts at Ashburnham Place*«, *second part, London, Fonds Barrois CCCI*, wo Anfang und Schluss des Gedichtes mitgetheilt sind, wie folgt: »*This poem is printed in Jubinal's Mystères inédits*, t. II, 384, *but the conclusion there given differs from that of the present copy. — Ms. of the XIV*th *century, on vellum, quarto* ff. 18, *half bound.*« Dazu sei noch Folgendes über die Hs. bemerkt: Auf der Innenseite des Deckels befindet sich ein gedruckter Zettel, wohl ein Ausschnitt aus dem alten französischen Handschriften-Kataloge, mit der Angabe: »104. *Le testament de M*^{e} *Jean de Meun, en vers français, manuscr. du treizième siècle sur p., in 4*^{0}, *d. rel. d. m. r. A la fin de ce poème se trouve un petit fabliau satyrique de 566 vers, inédit (la voie d'enfer); mais il ne paraît pas entièrement terminé.*« Die 18 Quartblätter enthalten je 2 Colonnen auf der Seite, die Colonne zu 39—44 Versen. Größe: 215 × 165 *mm*, Schrift eher dem 14. Jahrhundert angehörig, schmucklos, nur die Initialen nothdürftig mit rother Farbe bezeichnet. Keine Paginierung. Beide Stücke von der gleichen Hand. Unser Gedicht hat keinen Titel, nur ein freier Raum von wenigen Zeilen trennt es von dem vorausgehenden.

Ich gebe einen diplomatischen Abdruck, nur sind aus typographischen Rücksichten die Abkürzungen aufgelöst, aber durch cursive Lettern kenntlich gemacht. Die Hs. selbst hat nur im Auslaut rundes *s*. Zur Vergleichung mit Schelers Druck ist rechts dessen Zählung angegeben. Ein Kreuzchen bezeichnet jene Verse, wo unsere Hs. stärker von ihm abweicht.

Fol. 15 v° c

En songe puet fables avoir
Se songier puet deuenir voir
Donc saige b*ie*n que il auint
Que*n* songe en songant mauint
5 Talent que pelerin sereie — 5 (Schelers Ausg.)
Ie me*n* tornay *et* p*ri*s ma ueie
Tout droit a la cite denfer
Tout le q*ua*resme *et* tout liuer

[1]) Wie man hört, soll der Verkauf der Handschriften allerdings für die nächste Zeit schon bevorstehen.

Erray tant que en enfer fui
10 Mez de ceuz que*n* enfer conui 10
Ne vo*us* feray ci nul aconte
Deua*n*t que iaie rendu conte
De ce q*ue* mauint en la veie
Plesant chemin qui dreit saueie
Fol. 15 v° d
15 Troue*n*t cil qui enfer vont q*ue*rre 15
Q*ua*nt ie fu parti de ma terre
Por ce que le conte nennuit
Ie me*n* vinc la p*re*miere nuit
A couuetise la cite
20 En terre dedens leaute 20
En la cite que ie vous di
Q*ua*nt gi vinc par vn mescredi
Ge me h*er*bergei chiez envie
Plesant ostel. *et* bele vie
25 Menamez. *et* saciez sanz guile 25
Que cest la dame de la uille
Que*n*uie *et* bi*e*n me heberga
A son ostel ou el manga
Tricherie la seur rauine
30 *Et* auarice sa cousine 30
Vindre*n*t o lie si co*n* me semble
Por moi veir toutes en semble
Y vindrent *et* gr*a*nt ioie firent
De ce que*n* lor pais me virent
35 Tantost sanz plus co*n*trema*n*der 35
Vint auarice demander
Que ie nouelez li deisse
Des auers et li ap*re*isse
Lor fez *et* lor co*n*teneme*n*s
40 Si co*n* chascu*n* de sez parens 40
Dema*n*de. ele me demanda
Et de cen mo*n* cuer li conta
Vn conte quele tint a bon
Que ge li contei q*ue* li soen
45 Avoient du pais cachie 45
Largesse. *et* tant sert porcachie
Sa gent que largesse naueit
Tor. ne recet ne ne saueit
Quel part elle peust durer
50 Ne la poet mez endurer 50
Largesce ai*n*z est si en maupoint
Que chiez lez richez ne*n* a point
Che lor contai gr*a*nt ioie en ot
Fol. 16 r° a
Et tricherie a vn soul mot
55 Me remanda erraument 55
Que ie li deisse co*m*ment

Lez tricheors se contiennent
Touz ceulz qui a lie se tiennent
Se voir len sauoie espondre
60 *Et* ie li dis qui au respondre 60
De son voleir ne mis cun pou
Que tricherie est en poitou
Et iustice *et* dame *et* contesse
Et a por rendre sa promesse
65 En poitou si con nous dison 65
Ferme castel de traison
Trop haut. le plus diuers du monde
Donc poitou est a la roonde
Aceinz *et* clos. icele est force
70 *Et* tricherie qui sesforce 70
Le garnist si de fausete
Quen culz na point de verite
Nul point ce dis a tricherie
Mez qui quel tienge en lecherie
75 Ie di voir quer ie nen dout rien 75
Quer dez poiteuins seuent bien
Tuit cil qui connoissent lor tine
Que de lor reaume est reine
Tricherie. quer il me semble
80 Quentreus est tricherie ensemble 80
Dun conseil sont a parlement
Che dis. mout sen rist durement
Tricherie *et* grant ioie en fist
Puis dist. ie ne sai sele mesfist
85 Quer iei les poiteuins norris 85
Se il sacordent a mez diz
Beaus amis nest mie merueille
Atant departi nostre veille
Chascun a son ostel ala.
90 Et ie qui tout soul remains la 90
Auc mostesse iusquau iour
Et lendemain sanz nul seiour
Leuay matin *et* pris congie
Et me mis au chemin con gie
Fol. 16 r° b 95 Esteie fet le iour deuant 95
Hors de la cite la auant
Tornay a senestre partie
Tant que ie vinc a foi mentie
La cite. la mau conpassee
100 En poi dore loi trespassee 100
Quer ni out que vn poi de uoie
De ce que dire vous deuoie
V premier chief non pas en coste
Esteit tolir vn diuers hoste. 104

105 Qui tr*o*p *est* sire du pais †
Quer tolir est *et* nais †
De foy mentie. *et* en est mestre †
Voir est que tant me plout so*n* estre †
Quo li dinay. Qu*a*nt disne oi †
110 Apr*e*s ne demora cun poi †
Me vint mi hostes por enqu*e*rre 111
Com*men*t tolir en ceste t*er*re
Vn suen filloel se *con*teneit
Et com*m*ent il se maintenoit
115 Contre donner *et* ce me*n*quist 115
Et ge de qu*a*nquil me requist
Respons a droit quer ie li dis
Quer do*n*ner iert las *et* mendis
Poures *et* nus en gr*a*nt destrece
120 Qui soloit la manesce 120
Or est pasmez et debatus
Donner nose mostrer sez maus
Doner languist ce est la so*m*me
Iamez donner chiez vn pr*o*do*m*me
125 Ne fera ij dons touz ensemble 125
A haute voiz de donner semble
Que do*n*ner na point le cuer sain
Do*n*ner tient sez mai*n*s en sa main
Lay *et* hair pensent blame
130 Tolir qui est fort et ame 130
Nest pas chetis ne recreuz
Ainz est si baus et p*ar*creus
De corps de cuer de bras de mains
Qu*e*l est orres *et* doner vains
135 Mez ostez oy la nouele 135
Fol. 16 v° c — Molt par li fu et bo*n*ne et bele
Et m*o*lt li plot atant men part
Et mo*n* chemin rinc cele part
Que ie soi que aler deuoie
140 Por eschiuer la male voie 140
Men issi par vne posterne
Droitement a vile tau*e*rne
Men deueie tout droit passer
Mez anciez me conuint passer
145 Vn flot ou main vilein se nie 145
Que len appelle glouternie
A cest flot vinc oultre passay
Mez tant est vil de voir le say
Cil flot ainz de plus vil ne say †
150 Dedens vile tau*e*rne eissi †
Trouuei de mo*u*t bele maniere 151
Rob*er*ie la tauerniere

Qui me herberga volentiers
La nuit fu mis ostelz entiers
155 De ioie. *et* m*o*lt oi bel atret 155
Hasart *et* mesconte *et* mestret
Furent la nuit a mo*n* hosteil
Que*n* diroie ie li oi teil
Co*n* me len puet plus ioiant fere
160 Molt me*n*quistre*n*t de lor mo*n* afere 160
Lez co*n*paigno*n*s q*ui* lëens erent
Mesconte mestret dema*n*d*e*rent 162
Co*mm*e*n*t a chartres le fesoie*n*t 165
Deulz dez lor qui m*o*lt lor plesoie*n*t
165 Chaillou marie de la loge
Qui de papelardie loge 168
Sez fez de ce me q*ui*strent *co*nte †
Et ia mestret *et* a mesconte †
Respons *et* dis tout a vn mot †
170 Sil amoient q*ui* lez amot †
Amassent marie *et* chaillou †
Qu*e*r cil dui aime*n*t plus q*ue* pou †
Mesco*n*te *et* mestret deritage 175
Son doit de voir dire q*ue* sage
175 Don dige sens *et* por cel diz
Que*n* cest mo*n*t na pas de gent diz
Qui deulz la u*e*rite retret
Tant aime*n*t mesconte *et* mestret 180
Fol. 16 v° d — Mesconte mestant a paris †
180 Que li tauernier de paris 183
Gaut*ier* morel ie ne*n* dot riens 189
Ioh*an* bocu *et* arteisiens
Hermer gino*n* *et* fastroliez
Qui tant bricons ont despouliez 192
185 *Et* en maint conte ont a conte *
Qu*a*nt lauroie tant aconte 193
Et mai*n*t mestret out mesconte 194
Ce lor co*n*tay lors vint hasart 195
Qui me dema*n*da dautre part
190 Nouelez de michiel des treillez
Apr*es* si me co*n*ta merueillez
De sauuage de la lor gent
Com il fesoie*n*t sanz argent 200
Estre souent girart de troies
195 *Et* gel dis que totes voies
Estoit girart en sa merci
Girart ne remue de ci
A chartres iloequez seiorne 205
Aissi duel meut tout a orne †
200 Ice lor dis tant solement 209
Et hasart qui b*ie*n soit *com*me*n*t 210

Sez disciplez le seue*n*t faire
Sen rit *et* esbaudist lafaire
Et touz *et* toutes firent ioie
205 Tr*o*p gr*a*nt ne qui q*ue* iamez oie
Tant gr*a*nt ne onq*ue*s mez navint 215
Tant que cele grant ioie vint
Ivresce. la mere guersei
Qui amena so*n* fiz o sei
210 Guerse vn gr*a*nt vn p*ar*creuz
Q*ui* m*o*lt iert amez *et* cremus 220
En son pais *et* en sa terre
Et dit fu nez dengleterre
Cosin se fet Gaut*ier* lenfant
215 Iamez ne q*ui*t que truisse enfant
Nul tel b*ie*n poent corre ensenble 225
Q*ue*r li vns delz lautre resemble
De gr*a*nt oirre *et* de toz effors
Q*ue*r se Gaut*ier* est gr*a*nz *et* fors
220 Si ca luy nul ne sapareille
Cist est oultre passe m*er*ueille 230
Fol. 17 r° a
Si gr*a*nt si fort *et* tant diu*er*s
Q*ui*l gete le plus fort enu*er*s
Por mei le sai *et* ie co*m*ment
225 Il avint q*ue* tot erraument
Que guerse vint laiens a cort 235
Maintena*n*t por preier macort
Quo luy me pleust a ioer
Et tant me p*ri*st a auoer
230 Que deffendre ne me seuse
Lors autressi com se geusse 240
La force agoulant ou icier
Mestut escremir *et* luitier
A luy par le conseil mon hoste
235 Ivresce qui son mantel oste
Par gr*a*nt ioie *et* p*ar* gr*a*nt solaz 245
No*us* aporta tertaleuas 246
Com il couenoit a tel guerre †
Bastons dorliens fretez daunerre †
240 Tint cascun en sa destre main †
Maintena*n*t nos vindre*n*t a main †
Darmes q*ua*m ca chascun couint †
Et ie li vois *et* il me vint 253
Et ie soz pene *et* il retraite 255
245 *Et* ie retrei dune retraite 256
Sor luy. *et* il me vint a tret †
Et retraita a ·*I*· lonc trait †
Et tret. si nel mescreez mie 261
Lez colees de lescremie 262

250 Guersei q*uan*q*ue*z mena portretes †
Quer plus i out trez q*ue* retretes †
Mai*n*tenant ap*re*s cele chaude 265
Por la bataille tenir chaude
Guerse se leue si massaut
255 *Et* ie li sail *et* il me saut
Et ie retrete *et* il sormonte
Si me fiert q*ue* el chief me mo*n*te 270
Ou lestordie mest mest mo*n*tee
Por creapel le colp sormontee
260 Que il me mo*n*ta en la teste
Et guersei qui toz lez enteste 274
Menpeint *et* bote *et* puis recueure *
Si me desconreie *et* descueure *
Et pr*a*nt as bras *et* guersei torne 275
Fol. 17 r° b — 265 *Et* ie tor. *et* guersei matorne 276
Et en son tor si contre terre
Mabat dun ganbet dengleterre
Plus tost cun ne puet esgarder
Cil qui dure*n*t le chans garder 280
270 Le most*er*ent donc erraument
Lais desus le pauement
Fusse remez a gr*a*nt meschief
Mez yuresce me tint le chief
Par conpaignie en son deuant 285
275 A chief de piece vinc deuant
Guersei *et* dist en es le pas
Co*n*pains *et* ne vo*us* merueilliez pas
Maint se sont a mey conbatu
Gaut*ier* lenfant ai iabatu 290
280 *Et* plus vaillant en la tau*er*ne
Neis guill'e de salerne
Q*ue* len tient ore a mout hardi
Ai iabatu b*ie*n le vous di
Iambes leuees a vn tor 295
285 De plusors autres ci entor
Se vanta quabatu aueit
De tiex que se len le saueit
Q*ue* mout sen riroient la gent
Mez ce ne sereit corteis ne gent 300
290 Que to*us* recordasse sez diz
Ie remez qui fui estordiz
Il sen ala onq*ue*s yuresce
Ne p*ar* amor ne p*ar* destrece
Celle vint ne me volt lessier 305
295 Ne celle nuit ne poi cessier
Dobeir a sa uolente
Q*ua*nt laiens ou gr*a*nt piece este 308

En landemain ainz ior miroy *
Ie me leuay si con ie poi *
300 *Con* cil qui bleciez me sentoie 309
Ivresce en q*ui* conseil gestoie 310
Me pr*i*st *et* si me *con*uoia
Hors du castel m*o*lt mauoia
Et mout i mist sentencion
305 Par deuant fornicat*ion*
Me mena droit a vn castel 315
Que*n* appelle castel bordel
Fol. 17 v° c Ou mai*n*t autre sont herbergie
C chiez honte la file pechie
310 Me vint voier a g*ra*nt deduit
Larrecin le fiz mienuit 320
Et repairout en la meson
Celle nuit me mist a raison
Larrecin et me*n*quist co*m*ment
315 Li deciple de son couuent
Le fesoient en cest pais 325
Ie qui respondi de lais
A larrecin diz sanz feintise
Que tant est conblez la iustise
320 Le roy donc la iustise point
Q*ue* li larron so*n*t en mal point 330
Che lor dis quer b*ie*n le saucie
Aprez lor dema*n*day la ueie
Denfer. cele g*ra*nt forteresce
325 Entre larrecin et yuresce
Iusq*ue*s laiens mont co*n*ueie 335
A lour poer mont en veie
Et dient. ia plus nate*n*dras
Par deua*n*t cruelte tendras
330 Droit a coupe gorge taueie
Et de coupe gorge tauoie 340
Auant *et* saicez sanz abet
Sa muindre vile le gibet
Puez venir b*ie*n auras erre
335 Iamez le haut chemin ferre. 344
Iusque*n* enfer ne te faudreit 347
Molt me *con*seillierent adreit
Yuresce *et* larrecin ensemble
Atant li palement dessemble 350
340 Ie me*n* alei ma ueie pris
Au chemin quil mourent ap*ri*s
Me tinc *et* erray toutes veies
Lez uis lez vilez *et* lez voiez
Ne vo*us* auray huy acontees 355
345 Mez tant trespassay des co*n*treez

Que ie vinc a desesperance
Et tote la goie de france
Or iames norriez tel ioie
Quer desesperance est mo*n*t ioie 360
350 Denfer. *et* porce est a dreit dite
Que de luec iusq*ua* mort sobite

Fol. 17 v° d

Na cune liee. en estrauers.
Iouste mort soubite est enfers
Ni a cun flot a trespasser 365
355 De cele mo*n*ioie passer
Pensai *et* tant que*n* enfer ving
De tant a b*ie*n venu me ting
Que q*ua*nt ie ving que il meteient
Lez tablez. mo*u*t sentremeteient 370
360 Laiens de me*n*gier atorner
Nonq*ue*s portier por retourner
Ne me prist. itant vo*us* en di
Vne co*u*stume en enfer vi
Que ie ne tienc pas a pou*er*te 375
365 Quil me iuent a porte ouu*er*te
Quer qui co*n*quez en enfer vient
En nule hore ne*n* tens nauient
Que ia la porte soit vee
Icele coustume est passee 380
370 En fr*a*nce. chascun clot sa porte
Nul a lor me*n*gier sil naporte
Ne vient ce voit lon en apert
Mez en enfer a vis ouuert
Meniuent cil qui laiens so*n*t 385
375 De la coustume que il ont
Me lo. en enfer vinc tout droit
Ne onq*ue*s si gr*a*nt ioie adreit
Ne fu faite co*m*me il me firent
Quer de tant loi*n*g co*n* il me vire*n*t 390
380 Me font ioie cascun macourt
Cel ior tint le roi denfer court
Greignor q*ue* ie ne vo*us* puis dire
Venus furent a son conciere
To*us* celz qui du rei denfer tindrent 395
385 Li mestre p*r*incipal y vindrent
Cil qui plus sont de gr*a*nt reno*n*
Q*ua*nt il passerent par v*er*non
Bien y parut lor cheuauchiee
Quer chief en chief de la cauchiee 400
390 Fu la tor de liglise aual
Mez se il so*n*t bi*e*n a cheual
Ne lestuet mie dema*n*der
Le rei qui lez out fet mander

Lez fist tout entor li seer — 405
Fol. 18 r° a — 395 Por le p*re*mier mez asseer — †
Sez mueuent *et* li me*n*gier vint — †
Au p*re*mier mez eissi avint — 448
Canpions a la gause alliee — 451
Chascu*n* gr*a*nt piece mal tailie
400 En uout b*ie*n en furent peu
Ap*re*s canpions ont ev
Vsuriers cras a desmesure — 455
Dedens la caudie dusure
Boulis en lermes *et* puis tex
405 Quil estoie*n*t dautri chatiex
Lardez si cras que sus la coste
Deua*n*t *et* derriere et en coste — 460
Ont cascu*n* trau*er*s doi de lart
Ia niert si cras que le*n* ne lart
410 En enfer tout co*m*munement
Mez cil denfer en lor couuent
Ice vo*us* di ge sanz feintise — 465
Nel tienne*n*t pas a gr*a*nt deintie
Mez dusuriers si co*n* ie vi
415 Quer il s*o*nt dusuriers serui
Touz tens en ç estey en yuer
Quer cest li generaus denfer — 470
Deua*n*t le rei ap*re*s cel mez — 487
Tout mai*n*tenant lor vint ames
420 Vn mez qui mout fu dep*ar*lez
Con appele bougrez vlez — 490
Et a gr*a*nt sause parsiee
Qui de lor fez fu deuisee
*Com*me lon lor fist se me semble
425 Vn iugem*e*nt a touz ensemble
Sausse de feu finableme*n*t — 495
Destrenpee de da*n*pneme*n*t
A tele sause *con* ici no*m*mee
Touz chauz o tote la fumee
430 Fure*n*t a la table denfer
Aportez en brocez de fer — 500
Deua*n*t le rei a cui m*o*lt plot
Quer entor luy out tel *con*plot
Dez suens si fu liez durement
435 *Et* p*re*senta moult largeme*n*t
Dez mez *et* tant en donna il — 505
Fol. 18 r° b — *Et* cha *et* la que cil et sil
Se*n* loerent sanz nule fable
Tant quil disoie*n*t sus lor table
440 Conq*ue*s tel mez ne fu veu
Dautres bougrez on il ev. — 510

Mez si plesant ev naveient
Quer por luslum que il saueient
Disoient que cerent especes
445 Si en fesoient g*ra*nt deuisses
Par tout q*ue* tout sembla poison 515
Et tuit en orent a foison
Mez il esteient en doutance
Que il neussent pas pitance
450 Tresque si la que germont dargent
Vendreit ob son gendre *et* sa gent 520
En enfer ou len lez semont
Et apr*es* me dist de germont
Vn deulz qui taire ne se pot
455 Que il en feront hochepot 524
Apr*es* lez bougrez por larsiz †
De gras faux pleideors farsiz †
De plez *et* de faux iugemens 529
Vint a la court co*m*munemens 530
460 Si gr*a*ns piecez que tuit en orent †
Dez languez as pledeors sorent †
Faire li quev vn entre mez 537
Quonq*ue*s de nul tel entremez
Noistez mez parler a court
465 Qu*e*r cest vn mez qui pas ne court 540
A cort ne pas ne sont apr*i*sez
Li quev ourent lez languez pr*i*sez
Dez fauz pledeors. *et* tret fors
Dez goulez *et* lez languez lors
470 Frites entor co*m*ment a dreit 545
La out langues de lor tort droit
Et out de uerite merites
Quer q*ua*nt les languez furent frites
Et trauerseez p*ar* le feu
475 Vne mestrie en font li queu 550
Do*n*c lez languez s*o*nt m*o*lt loees
Qu*e*r de noble loer loees
Furent au metre en la friture
Fol. 18 v° c Sus ces languez en cel ardure
480 Du feu ou len lez demenot 555
Touz lez mauz vices a vn mot
Que*n* puet en pledeor puiser
Po chierent eus por aguiser
Tant que niert mie ieu de vile
485 De tex languez nest pas m*e*rueille 560
Se lez denfer ont lez frichons
De plein panier de maudichons
Furent lez languez arochiez
Entre deulz me*n*chonges hochiez

490 Au rey denfer au deis amont 565
Lez portent ces li mez en font
Quonq*ue*s li reis plus desirrot
Quer des languez q*ua*nt il lez ot
Mol't sen loa *et* tuit sen loent
495 Qui veist co*n* languez aloent 570
Et chi *et* la communaument
Mander peust veraiement
As p*ar*iures as mentoors
Que lor langues as pledeors
500 Ne so*n*t pas en enfer blasmeez 575
Mez chier tenues *et* amees 576
Apr*es* cest mez lor vint en haste 589
Bedeaus betez moignes en paste 590
Papelars a lipocrisie
505 Moignes neirs a la tanisie
Velles pr*es*tressez au chiue
Noires no*n*neis au crepone
Sodemites souciz en honte 595
Tanz mez que ie ne*n* sai le conte
510 Ont cil denfer laiens ev
De char furent trez b*ie*n peu
Et burent si co*n* ie deuin
Devinaillez en lev de vin 600
Bien sai que nus nes puet deceiure
515 Trop a mengier *et* pou a beiure
Ont cil denfer tel *est* lor vie
Et lors q*ua*nt la court fu seruie
Le roi denfer tout erraume*n*t 605
Menq*ui*st *et* demanda co*m*ment
520 Gestoie venu a sa court
De nouelez me tint si cort
Que tout menquist *et* ie sa*n*z dote
Fol. 18 v° d — Li contai la ucrite toute 610
Co*m*me a sa court venus esteie
525 B*ie*n sout que de rien ne*n* menteie
Le roy qui por li deporter
Me fist vn suen liure aporter
Quen enfer out laiens escrit 615
Vn mestre qui met en escrit
530 Lez drois le rey *et* sez forfez
Lez foles vies lez fous fez
Que*n* fet. et tout le mal afaire
Donc li rei doit iustise fere 620
En enfer tout est en cel liure
535 En escrit *et* ie tout a deli[ure][1]

[1] Fast unleserlich.

Tinc cest liure tantost i luy
Tant que en lisant iesluy
En cel liure qui est ytiex 625
La vie de fouz qui sont oeuz 626
540 En enfeir a conter qui ni remai*n*t q*ue* ra*con*t †
Pechie ne honte ne reproche 639
Que len puet aconter de bouche 640
Il iert escript sachiez de voir 645
Oblie nel voudroit avoir
545 Co q*ue* je vi. no*n* a nul fuer
Ie retinc le liure par cuer
Lez vilz teches *et* lez mal viz
Donc ie diray encor boens diz 650
Voire sanz sanz esparnier nuli
550 Sen diray cen que v liure luy
Si longueme*n*t come au rey plout
Et q*ua*nt li roys escoute mout 654
Le rei qui en plut a oyr *
Dist. si puisse ie denfer ioir *
555 Que*n* plus plaisant en droit *
Du liure veu nauoit *
Tant *con* li plout ne nient mai*n*s 655
Do*n*ner [me fist a combles][1]) mains
·Lx· souz de diablois
560 Donc ie achatay bifez a blois 658
Co*m*me*n*t que cascun sen aquit †
Du miex p*ar*ti en oy ce quit †
Ie p*ri*s congie me mis a voie †
Au departir me firent ioie †
565 Si g*ra*nt que ce fu g*ra*nt merueille 671
Il fu g*ra*nt iour *et* ge mesueille 672

Damit endet die Hs. Es fehlen aber nur noch sechs Verse; denn mit V. 678, éd. Scheler, *Qui cest fablel fist de son songe* schließt das Gedicht in den Hss. Paris Nat. 1593, Bern, Oxford, mit Vers 676 die Hs. 12.603, mit V. 674 die Hs. 2168, während 25.433 unvollständig ist. Die vier Verse *Ci fine li Songes d'Enfer* etc., welche den Übergang zum *Songe de Paradis* vermitteln sollen und augenscheinlich erst vom Verfasser dieses letzteren Gedichtes oder eher noch von einem Schreiber angehängt worden sind, stehen nur in den beiden Hss. Paris 837 und Turin L, v, 32, welche eben unmittelbar darauf die »Himmelfahrt« folgen lassen. Die Ashburnham-Hs. ist ein Bruchstück; die letzten Zeilen stehen unten auf Blatt 18,

[1]) Auf Rasur, doch von derselben Hand.

lassen also wenigstens ein Blatt noch erwarten. Die Art, wie Barrois die Hss. zerlegt und aufgetheilt hat, ist hinlänglich bekannt; es dürfte auch die unsere so um den Schluss gekommen sein. Der Umstand, dass die Hs. außerdem mancherlei Verderbnisse enthält, hindert mich nicht, in ihr ein weiteres wertvolles Material zu einer kritischen Ausgabe zu erblicken.

Der gegenwärtige Besitzer, *Lord Ashburnham*, war so liebenswürdig, mir im August 1895 die Handschrift ins Britische Museum nach London zu übersenden; ich statte ihm für dieses freundliche Entgegenkommen auch hier meinen verbindlichsten Dank ab.

Über das Verhältnis

des

Lustspiels „Les Contents“ von Odet de Turnèbe zu „Les Ebahis“ von Jacques Grévin und beider zu den Italienern.

Von

M. Kawczyński.

Unsere Kenntnis des Renaissance-Lustspiels im allgemeinen und des französischen Lustspiels des 16. Jahrhunderts im besonderen ist noch sehr mangelhaft, und das ersehen wir auch aus der Darstellung, die der Geschichte des letzteren von E. Rigal in der großen von Petit de Julleville geleiteten »*Histoire de la littérature française*« *tome IIIme 1897* (p. 296—311) gegeben worden ist. Der Verfasser gibt selbst in der Einleitung zu, dass man über das französische Lustspiel jener Zeit kein sicheres Urtheil fällen kann, ohne eine ausreichende Kenntnis des Italienischen zu haben und deshalb will er sich mit bloßer Wahrscheinlichkeit, statt sicherer Thatsächlichkeit begnügen. Da er nun eingestandenermaßen es versäumt hat, sich auf dem italienischen Gebiete umzusehen, so ist es gekommen, dass er wenig Thatsächliches vorbringt, überdies aber, dass seine Wahrscheinlichkeiten schwach begründet sind. Überhaupt scheint sich der Verfasser vor allem an Émile Chasles' »*La comédie en France au seizième siècle*« aus dem Jahre 1862 zu halten; denn es sind die Ansichten dieses Buches, die wir bei ihm reproduciert finden. Auf solche Weise hätte unsere Wissenschaft auf diesem Gebiete seit 35 Jahren keinen großen Fortschritt zu verzeichnen.

Die erwähnte Unselbständigkeit hat den Verfasser zu Urtheilen verleitet, die man ohne Widerspruch nicht gelten lassen kann. Er sagt z. B. (p. 310) von dem oben genannten Lustspiel von Odet de Turnèbe: »*Les Contents' sont le chef-d'œuvre de la comédie du*

XVIe siècle.« Er gibt zwar zu, dass Turnèbe das italienische Lustspiel nachahme, sagt aber nicht welches, und setzt hinzu, dass er es *avec indépendance et avec goût* thue (p. 308). Das war auch ungefähr die Meinung von Émile Chasles, wenn er sagte: *»si l'analyse de la pièce fait songer à l'Italie, en la lisant on ne sent nulle part l'imitation. La comédie est d'une allure et d'un style éminemment français«* (l. c. 143). Wir könnten aber fragen, auf welche Weise man denn die *indépendance* und den *goût* abschätzen kann, wenn man über die Vorlage völlig im dunkeln ist!

So möchten wir denn hier darauf hinweisen, dass es kein Italiener ist, den Odet de Turnèbe in erster Linie benutzt, sondern sein eigener und Herrn Rigals Landsmann, nämlich Jacques Grévin. Um dies ersichtlich zu machen, wollen wir zuerst in Kürze den Inhalt der *»Esbahis«* von Grévin geben, wobei wir die Warnung vorausschicken, dass man bei einem Renaissance-Lustspiele immer auf Zoten gefasst sein muss.

Gérard, ein Pariser Bürger, hat seine junge und hübsche Tochter Magdalène dem reichen aber sehr gealterten, schmutzigen und geizigen Kaufmanne Josse zur Frau versprochen. Dem Mädchen ist diese Heirat umsomehr zuwider, als sie in einen jungen Advocaten verliebt ist und von ihm geliebt wird. In ihrer Noth rufen beide die Hilfe Marions an, einer Wäscherin, welche mit Josse, wie mit anderen, auf sehr vertrautem Fuße steht, ihm aber dennoch, seiner Knauserei wegen, nicht zugethan ist. Als eine in jeder Hinsicht erfahrene Person räth sie ein *fait accompli* zustande zu bringen, wozu sich der Advocat ganz bereit erklärt und auch Magdalène ihre Zustimmung gibt. Weil aber dem Advocaten der Zutritt ins Haus verwehrt ist, dem Josse dagegen zu jeder Tageszeit frei steht, so verschafft Marion dem Advocaten Josses Rock. In dieser Verkleidung wird der junge Mann ins Haus eingeführt, wo er von Magdalène sehr freundlich empfangen wird. Inzwischen kommt der Vater und beschaut durch eine Thürritze den vermeintlichen Josse im Zimmer seiner Tochter in einer Lage, welche jedes Missverständnis ausschließt. Er ist damit, zu unserer Verwunderung, sehr zufrieden. Gleich darauf wird er von Marion in die Küche abberufen, um dem Advocaten die Gelegenheit zu geben, sich aus dem Hause zu schleichen. Inzwischen kommt der richtige Josse zur Heirat ausstaffiert heran und wird von dem Vater über seine Thatkräftigkeit beglückwünscht. Josse weiß aber nichts davon, will von der ihm zugeschriebenen Überkraft nichts wissen, erklärt seine Heirat mit

Magdalène für entehrend und unmöglich. Wir sehen voraus, dass der Advocat das Mädchen zur Frau erhalten wird.

Betrachten wir jetzt die Handlung in »*Les Contents*«: Louise, eine Pariser Bürgersfrau, hat ihrer Tochter Geneviève zum Manne Eustache bestimmt, gegen ihren Willen, weil sie seit längerer Zeit Basile liebt und von ihm zur Frau begehrt wird. Da die Heirat heute schon stattfinden soll, nehmen beide in ihrer Bedrängnis die Hilfe der Françoise in Anspruch. Diese räth ein *fait accompli* zustande zu bringen. Sie beredet Geneviève, ein Unwohlsein vorzugeben und zu Hause zu bleiben, während ihre Mutter in die Kirche gehen wird. Basile verschafft sich das hübsche rothe Kleid des Eustache, wird ins Haus eingeführt, bald aber auch von der Mutter durch die Thürritze in einer höchst bedenklichen Lage gesehen. Wir ersehen, dass dadurch die Heirat mit Eugène ausgeschlossen und diejenige mit Basile nothwendig gemacht worden ist.

Die Grundhandlung ist nun in beiden Stücken die nämliche. Es hat keine Bedeutung, dass bei Turnèbe die Mutter des Vaters Stelle vertritt, dass die Grévin'sche Marion und Magdalène bei dem anderen Françoise und Geneviève heißen. Wir müssen jedoch zugeben, dass Turnèbe noch andere Veränderungen eingeführt hat, von denen wir aber leider nicht meinen, dass sie viel Geschmack bezeugen. Die Waschfrau Marion leistet ihren Kupplerdienst aus Freundschaft für das Liebespaar und aus Abneigung gegen Josse; dabei ist sie selbt eine Dirne, also jedes Sittlichkeitsgefühls ledig; die Françoise dagegen bei Turnèbe ist eine Hausfreundin der Mutter, sie hat heiratsfähige Töchter, spielt die ehrbare Person. Wenn diese nun die Freundschaft und das Vertrauen so schändlich missbraucht, so ist sie viel verächtlicher, als eine wirkliche Kupplerin. Turnèbe scheint nicht einzusehen, dass er die Mutter schrecklich dumm oder gemein macht, wenn er ihr eine solche Person zur Hausfreundin gibt. Eins von beiden.

Diese Françoise will es dann besser machen als Marion und fängt damit an, dass sie Eustache einredet, Geneviève habe ein Krebsgeschwür auf der Brust. Eustache gibt nun die Heirat auf, wodurch aber das *fait accompli* ganz unnöthig wird; denn wiewohl nicht so reich wie Eustache, ist doch Basile eine sehr gute Partie für Geneviève. Dieses neue Motiv hat also Turnèbe eingeführt, doch, wie wir sehen, zum Nachtheile seines Stückes.

Kennzeichnend ist der Schluss bei Turnèbe, welcher von dem Grévin'schen ganz abweicht. Die Mutter, erschrocken und empört

über die durch die Thürritze betrachtete Situation, hat das Paar eingeschlossen und ist hinausgerannt, um beim Bruder und der Obrigkeit Hilfe zu suchen. Sie ist fest überzeugt, dass sie Eustache unter Riegel hat, weil sie sein rothes Kleid gesehen. Wir wissen aber, dass sie sich ihn zum Schwiegersohne wünscht und dennoch will sie ihn aufs strengste bestrafen lassen, will den guten Ruf ihrer Tochter vernichten. Wir finden diese Handlung unsinnig und abgeschmackt. Inzwischen nun hat sich Basile dennoch durchs Fenster hinausgeschlichen und ist zu Eustache geeilt. Dieser, da er Geneviève aufgegeben hat, vertröstete sich eben mit einer gewissen Alix, der Frau eines auf Gold erpichten Kaufmannes. Sie kommen überein, die Alix in das bekannte rothe Kleid zu stecken und schnell an Stelle Basiles zu Geneviève zu führen. Das ist auch geschehen. Als die Mutter zurückgekommen ist, hat sie diese unbekannte Person in Mannskleidern bei ihrer Tochter gefunden. Sie war dumm genug, sich damit einigermaßen zu beruhigen, aber dennoch . . . . man spricht ja von Hermaphroditen . . . . wenn nun dies hier der Fall wäre . . . . kurz und gut, man muss dennoch die Tochter so bald als möglich an einen Mann bringen. An wen? Man wählt den bramarbasierenden, lächerlichen Hauptmann Rodomont, der nichts hat, als Schulden. War das nicht ein hysterischer Einfall? Rodomont tritt aber freiwillig zurück, theils aus Furcht vor Basile und theils aus Ehrgefühl, weil ihm die wahre Sachlage bekannt ist. Ob nun Turnèbe viel Geschmack beurkundet hat, wenn er diesen seinen Einfall in sein Lustspiel eingeführt hat, möge der Leser selbst entscheiden.

Wir können diesen Einfall einen ihm selbsteigenen nennen, weil das übrige nicht sein Eigenthum ist. Es ist entnommen aus der »*Comedia intitolata Alessandro del sig. Alessandro Piccolomini, conominato il Stordito*«. Wir haben die Ausgabe von 1550 vor uns, welche die erste gewesen ist. Dieser »verblüffte« Piccolomini scheint zu den Intronati (den durch den Donner Betäubten) in Siena gehört zu haben; er war zu seiner Zeit ein sehr geschätzter Gelehrter und Philosoph und ist später Bischof geworden. Das Stück von Turnèbe ist im Jahre 1584 veröffentlicht worden, erst nach dem Tode des Verfassers, der drei Jahre zuvor im Alter von 28 Jahren als Präsident des Münzhofes verschieden ist. Er hat nur dieses eine, wie wir sehen, unreife Stück zurückgelassen, jedenfalls aber hatte er Zeit genug, das Stück von Piccolomini kennen zu lernen.

Wiewohl unser Raum sehr beschränkt ist, etwas müssen wir über dieses Stück dennoch sagen, wollen und müssen aber unseren

Stoff wie im vorhergehenden, so im folgenden, so knapp als möglich fassen. Eine der Hauptfiguren ist hier Gostanzo Naspi, Pisano, vecchio inamorato. Reich ist er, aber sehr alt und widerlich, deshalb als Verliebter sehr komisch. Er ist vernarrt in Brigida, die Frau eines Capitano, hat aber selbst eine schöne Tochter, die Lucilla, in welche der junge Cornelio sterbensverliebt ist. Der pfiffige Querciuola, der Diener des Cornelio, hat nun folgende Intrigue eingefädelt: der Capitano soll, wie er vorgibt, mit dem Herzog auf die Jagd gehen, Brigida, seine Frau, die mit Dienern sehr vertraut ist, hat sich unschwer bewegen lassen, den verliebten Alten in der Verkleidung eines Schlossers, also mit Ruß reichlich beschmutzt, in ihr Haus einzulassen, wo er dann von außen eingeschlossen werden und solange unter Verschluss bleiben soll, als es Querciuola für gut befinden wird. Inzwischen wird Cornelio auf einer Strickleiter in die Wohnung Lucillas mit ihrem Einverständnis eindringen, doch keineswegs um ein *fait accompli* zu vollbringen, sondern um sie zu sehen und zu sprechen; denn er vergeht ohne ihren Anblick. Das geschieht, plötzlich kommt aber der lügenhafte, prahlerische und feige Capitano, der gar nicht zur Jagd geladen war, nach Hause zurück, findet den schwarzen Schlosser im Corridor und verjagt ihn. Gostanzo eilt nach Hause, wo man ihn nicht erkennen und nicht einlassen will. Schließlich dringt er ein und sieht durch eine *fessura del muro* seine Tochter in Gesellschaft eines jungen Mannes. Er verschließt sie und eilt aufs Amt, um den Sittenverderber festnehmen und bestrafen zu lassen. Seine Abwesenheit wird von Querciuola schnell dazu benutzt, seinem Herrn die Flucht zu erleichtern, und es wird beschlossen auf derselben Strickleiter Brigida in Mannskleidern zu Lucilla hineinzuführen. Der Gerichts-Commissär erscheint, findet eine Frau statt des angegebenen Mannes und nennt erzürnt den Gostanzo einen Narren. Dessenungeachtet ist der Zorn Gostanzos besser motiviert als derjenige Louisens; denn seine Tochter Lucilla ist bereits einem Lanfranchi versprochen, der gegenwärtig in Rom verweilt. Wir verstehen nun wohl, dass er kein Mitleid mit dem Eindringling haben will, der ihm diese gewünschte Verbindung verderben wollte, aber wir verstehen nicht mehr, wenn die Mutter bei Turnèbe denjenigen in den Kerker oder auf den Galgen bringen will, den sie selbst für ihre Tochter zum Manne erwählt hat.

Es steht jedenfalls fest, dass Turnèbe das Stück von Piccolomini gekannt und benutzt hat. Aus ihm hat er das Einschließen, den

Zorn und die Rachsucht, während er aus Grévin vor allem das Motiv des *fait accompli* und alles was dazu hinführt, entnommen hat. Wir wollen noch hinzufügen, dass er die, wohl nur in italienischen Wohnungen mögliche, *fessura del muro* nach Grévin durch eine Thürritze ersetzt hat.

Das Grévin'sche Stück ist aus dem Jahre 1560, also um zehn Jahre jünger als dasjenige von Piccolomini. Es ist nun die Frage, ob etwa Grévin es nicht benutzt hat? Um dies zu beantworten, muss man wiederum etwas näher auf den »*Alessandro*« sowohl, als auch auf »*Les Esbahis*« eingehen.

Was den »*Alessandro*« betrifft, so ist dies ein sehr buschiges Lustspiel, indem es drei Handlungen enthält; denn außer dem Verhältnisse Gostanzos zu Brigida und Cornelios zu Lucilla haben wir hier noch eine Lampridia, die aber ein als Mädchen verkleideter Aloisio, und einen Fortunio, der eine in Mannskleidern lebende Lucrezia ist. Dessenungeachtet verliebt sich Fortunio (ein Weib) in Lampridia (einen Mann) in der Voraussetzung, dass die letztere eine Frau sei. Er führt sich zu ihr mit Hilfe Nicolettas ein, und was er dort erlebt, wird nun in höchst unanständigen Scenen erzählt. Unser Staunen wächst noch, wenn wir erfahren, dass das Paar vor Jahren schon getraut worden war. Wegen politischer Verfolgung haben sie sich getrennt und die Kleidung gewechselt, dass sie sich aber jetzt trotz der Verkleidung nicht sogleich erkannt haben, erscheint uns höchst wunderlich und unwahrscheinlich, wie denn die Liebe einer Frau zu einer vermeintlichen Frau sehr abgeschmackt genannt werden muss. Das eine wird nun von dem Vater gesucht, das andere von einem Onkel, die schließlich sich hier auch einfinden und die Erkennung herbeiführen.

Wir sehen, dass das Stück von Piccolomini jedenfalls reich an Handlung und reich an Gestalten ist, von welchen einige recht gelungen in ihrem komischen Charakter genannt werden müssen, wie Gostanzo, Querciuola, Nicoletta, il capitan Malagigi, il Ruzza. Es ist aber sehr schlecht componiert. Die Handlung springt mehrmals von einem Paar zum anderen ohne jegliche Verbindung über, wobei die dritte Handlung mit den anderen fast keine Berührung hat.

Wir gehen jetzt zu den »Ebahis« über. Um das Verhältnis dieses Lustspiels zu »Alessandro« richtig zu erkennen, müssen wir jetzt den bereits in den Grundzügen gegebenen Inhalt des ersteren vervollständigen. Josse, wie wir wissen, ist reich und deshalb herrisch,

egoistisch; er ist geizig, schmutzig, weshalb ihn seine erste Frau Agnes vor drei Jahren verlassen hat. Er glaubt sie verschollen: Unkraut verdirbt aber nicht leicht, wie man sagt; sie ist zwar von dem gascognischen Soldaten, mit dem sie nach Lyon durchgegangen ist, ihres (dem Manne entwendeten) Geldes beraubt und verlassen worden, bald aber hat sie einen neuen Freund an dem Italiener Pantaleone gefunden und mit ihm drei Jahre verlebt. Er hat sie jetzt nach Paris gebracht, hier jedoch ist sie ihm weggelaufen. Sie hat sich an Claude, eine Kupplerin, gewandt, welche sie dem Gentilhomme, einem Freunde des Advocaten zugeführt hat. Diese zweite Kupplerin (Marion ist ja auch eine) ist zwar nur eine episodische, dabei aber eine sehr charakteristische Figur, welche uns des breiten über ihr Geschäft belehrt. Pantaleone seinerseits, dessen italienisches Herz ohne Liebe nicht leben kann, hat seine Zärtlichkeit einer Schönheit zugewandt, welche er am Fenster bemerkt hat. Es war dies Magdalène, die Geliebte des Advocaten. Auf italienische Art bringt er ihr Ständchen auf der Straße dar und klagt in leidenschaftlichen Strophen aus dem »Orlando furioso« über den Mangel an Gegenseitigkeit und über sein trostloses Herz:

Ingiustissimo Amor, perchè si raro
Corrispondenti fai nostri desiri . . .

Diese heftige Liebe *ex abrupto* macht einen sehr komischen Eindruck. In seinen Herzensergießungen wird Pantaleone aber auf eine unangenehme Weise durch Julien gestört, den Diener des Advocaten, der die Interessen seines Herrn mit Eifer wahrnimmt, das Italienische höchst lächerlich findet, dem Sänger mit Schlägen und seiner Laute mit Zerstörung droht. Das geschieht schon im dritten Acte. Wir können jetzt zum fünften übergehen. Josse hat die Heirat mit Magdalène aufgegeben, verlangt aber die der Braut gemachten Geschenke zurück. Weil sie ihm verweigert werden, kommt er bewaffnet heran, um die Wiedergabe mit Gewalt zu erzwingen. Gérard, der Vater, der ebenso geldgierig ist wie Josse, widersetzt sich der Forderung, umsomehr als er darauf besteht, das *fait accompli* Josse zuzuschreiben. Dieser verneint es standhaft. Die Zänkerei wird immer heftiger, der Zusammenlauf der Menschen größer. Pantaleone ist auch da mit seiner Laute, auch Julien, der auf den Einfall kommt, den Italiener als den Übelthäter anzugeben. Trotz seiner Proteste wird er ergriffen und festgehalten. Da erscheint der Gentilhomme mit . . . Agnes! . . . Jesus Maria! der arme Josse ist vor Entsetzen bleich geworden. Der Gentilhomme fragt ihn, ob

er sie erkenne. Agnes erklärt in ihre Rechte bei Josse wieder eintreten zu wollen, da ihre Tugend immer noch für ihn ausreichend sei. Pantaleone reclamiert sie als sein Eigenthum. Der Lärm ist groß, die Verwicklung prächtig. Alle sind verblüfft (Esbahis), am meisten aber Josse. Er überschaut nun die Geschichte seiner Agnes: mit einem Gascogner ist sie davongelaufen, mit einem Italiener hat sie drei Jahre gelebt, einen Franzosen hat sie jetzt zum Beschützer, wer weiß, mit wem sie außerdem zu thun hatte, — nein, Josse wird sie nicht wieder aufnehmen. Da wird ihm mit Fäusten, ja, mit einem Process wegen beabsichtigter Bigamie gedroht, einem Criminalprocess also. Man räth ihm, seiner Firma durch einen Scandal lieber nicht zu schaden. Wirklich, er gibt nach, er verzichtet auf die Rückgabe der Geschenke, er nimmt Agnes wieder zu sich. Man wird nicht leugnen, dass wir hier ausgezeichnete Lustspiel-Scenen vor uns haben, und Grévin hat sie fast ganz ohne fremdes Vorbild geschaffen. Wir sagen ‚fast‘, denn einen Ansatz zu dem bewaffneten Auftritt des Josse hat er im bewaffneten Auftreten des Capitano Malagigi gefunden. Den »Alessandro« von Piccolomini hat er demnach gewiss gekannt, aber er hat bald eingesehen, worin die Schwäche dieses Stückes besteht: das war die Unwahrscheinlichkeit der Verkleidungen und die Verwicklung der drei Handlungen. Dem gegenüber war er bemüht ein einheitliches Stück zu schaffen, indem er selbst Nebenfiguren und Nebenhandlungen organisch mit der Haupthandlung zu verbinden sich bestrebte, die Charaktere und die Sitten der Realität nahezubringen suchte. Dies ist ihm in hohem Maße gelungen. Von seinem Vorbilde hat er nur weniges beibehalten und auch dieses wenige nur mit Veränderungen, welche alle zum Vortheile des Stückes geriethen; denn sie gestalteten die Handlung einfacher, wahrscheinlicher, naturgemäßer. So hat Josse gewiss etwas von Gostanzo in sich, sowie Marion von Nicoletta und dergleichen mehr; alles ist aber wahrer, naturgemäßer gezeichnet, den gegebenen Verhältnissen besser angepasst. Dieser Selbständigkeit war sich Grévin in solchem Maße bewusst, dass er vorgab, in seinem Stücke ein wirkliches Ereignis aus dem Pariser Quartier St.-Séverin darzustellen. Ist das nicht seinerseits eine eitle Vorspiegelung? Wir möchten ihn dessen nicht beschuldigen und glauben, dass sich eine ähnliche Geschichte mit einer entflohenen Frau wirklich im Quartier St.-Séverin zugetragen haben mag, wie das leicht möglich ist, und dass sie Grévin nachher mit Hilfe des »Alessandro« dichterisch gestaltet hat. Auf eine

Abhängigkeit von dem italienischen Stücke weist aber die charakteristische Thürritze *(fessura nel muro)* genügend hin.

Nun schreibt ihm aber Émile Chasles eine ganz andere Vorlage zu, und Rigal folgt auch hier seinem Vorgänger. Diese Vorlage wäre die »*Comedia del Sacrifizio degli Intronati in Siena*«. Sie ist vom Jahre 1531 und wurde bereits im Jahre 1543 von Charles Étienne ins Französische übertragen. Émile Chasles hat ferner darauf aufmerksam gemacht, dass Charles Estienne, der gelehrte Buchdrucker, auch Mediciner war, wie Grévin selbst, dass der letztere zärtliche Gefühle für Nicole, die Tochter Estiennes, nährte und in einer Anzahl Gedichten ihnen Ausdruck gegeben hat. Es ist daraus zu schließen, dass er mit der gelehrten Familie auf freundschaftlichem Fuße verkehrte und ihm wohl schon deshalb die »Comédie du Sacrifice« nicht unbekannt sein dürfte. Wir sehen uns deshalb genöthigt auch dieses berühmte Lustspiel in Kürze zu besprechen.

Sein eigentlicher Titel lautet »*Gl'inganni*« indem der Titel »*Comedia del Sacrifizio*« sich bloß auf ein Vorspiel bezieht, das eine großartige Opferhandlung in humoristischer Weise darstellt. Beide Werke sind eine Collectivarbeit der »Intronati in Siena«, und weil beide auch zusammen veröffentlicht wurden, so hat man den Titel des ersten irrigerweise auch auf das zweite übertragen. Sein Inhalt ist in aller Kürze der folgende:

Virginio hat bei der Erstürmung Roms durch die Spanier fast sein ganzes Vermögen verloren. Auch sein Sohn Fabrizio ist ihm damals verschwunden. Um die Zukunft seiner Tochter Lelia zu sichern, hat er sie seinem Freunde, dem alten und widerlichen Gherardo, zur Frau versprochen. Lelia will aber davon nichts wissen; denn sie ist in Flaminio verliebt, einen schönen und reichen Patrizier, von dem sie wiedergeliebt wird. Da ihr Vater gezwungen war in Geschäften nach Bologna zu reisen, brachte er die Tochter in einem Kloster unter. Hier erfuhr sie, dass Flaminio jetzt seine ganze Liebesglut an Isabella, die schöne Tochter Gherardos, gewendet hat. Ihr Schmerz lässt ihr keine Ruhe, sie verschafft sich von einer ihr wohlwollenden Nonne Mannskleider (dies wirft ein sonderliches Licht auf das damalige Klosterleben), verlässt in ihnen heimlich das Kloster und meldet sich bei Flaminio als dienstsuchender Page an. Sie wird angenommen und (was uns sehr verwundert) gar nicht erkannt. In ihrer Eigenschaft als Page ist sie gezwungen, jeden Tag glühende Liebesbriefe von Flaminio an Isabella zu tragen. Sie überzeugt sich, dass ihr Herr sie, als Lelia, gar nicht mehr im Sinne

hat; es kann ihr jedoch zum Troste dienen, dass Isabella die Liebe Flaminios gar nicht erwidert. Ja, noch mehr, sie hat sich in den hübschen Pagen verliebt und bedrängt ihn mit ihrer Zuvorkommenheit. Die irrthümliche und absurde Hinneigung dieser Art beginnt bei den Italienern schon in der »Calandria«, geht in die »Inganni« hinüber und auch in den »Alessandro«. Inzwischen ist Lelias Vater zurückgekehrt, hat ihr Entweichen aus dem Kloster erfahren und auch davon etwas, dass sie sich in Mannskleidern herumtreibe, was ihm einen großen Kummer verursacht. Auch Gherardo weiß etwas davon und wird hinsichtlich der Heirat schwankend. Der den Lustspieldichtern so gewogene Zufall wollte nun haben, dass der verschollene Sohn Virginios und Bruder Lelias sich glücklich wiedergefunden hat und nach Siena gekommen ist. Er ist seiner Schwester auffallend ähnlich. Ungeduldig, die Stadt zu sehen, hat er den Gasthof verlassen und schlendert herum. Unterwegs begegnet ihm die Dienerin Isabellas, die den schönen Pagen suchte, um ihm zu sagen, dass sich seine Herrin nach ihm sehne und ihn zu sehen wünsche. Sie nimmt den jungen Mann für den Pagen und bittet ihn, zu ihrer Herrin zu eilen. Anfänglich wird er darüber stutzig, schließlich aber gibt er nach und lässt sich führen. Nahe an Gherardos Haus angelangt, wird er von den beiden alten Herren bemerkt, die ihn für die verkleidete Lelia nehmen und sogleich anhalten. Der stämmige Bursche wehrt sich, doch wird er bewältigt und sie beschließen in ihrer Weisheit, ihn unter Isabellas Obhut zu stellen, ihn in ihr Zimmer hineinzuzwängen und zusammen mit ihr zu verschließen. Das ist geschehen; bald kommt aber die wirkliche Lelia als Page heran; die beiden Väter glauben, sie sei entwichen, schauen in Isabellas Zimmer hinein, was sie dort aber sehen, entzieht sich der näheren Angabe. Wir können nur sagen, dass hier ein unabsichtlich herbeigeführtes *fait accompli* zustande kam, um zu constatieren, das Grévin eben daraus ein absichtliches gemacht hat. Die Situation ist umso drastischer, als Isabellas Vater der festen Überzeugung lebt, dass seine Tochter ihre Zeit nur mit Beten und Fasten zubringe, und wir glauben wieder erwähnen zu müssen, dass Turnèbe denselben Zug des Betens und Fastens seiner Geneviève beilegt, wodurch nahegelegt wird, dass auch er dieses Lustspiel gekannt hat. Die Lösung des Knotens ist leicht zu errathen: die Heirat Flaminios mit Isabella ist unmöglich geworden, dagegen diejenige mit Fabrizio geradezu nothwendig. Flaminio wird von der Treue Lelias erfahren und ihr seine Liebe wieder zuwenden.

Für den alten Gherardo wird es in jeder Hinsicht wohlthuend sein, wenn er ledig bleibt.

Die Fabel des Stückes geht auf Plautus »Menaechmen« als die erste Quelle zurück, sie ist hier aber schon mit derjenigen Veränderung dargestellt, welche sie in Bibbienas »Calandria« erfahren hat. Von der anderen Seite schließt sich ihr der »Alessandro« von Piccolomini an, der wiederum die Abweichung weiter geschoben hat. In der »Calandria« und in den »Inganni« ist das Menaechmenthema das Hauptthema, in dem »Alessandro« ist es zum Nebenthema herabgedrückt, in den »Esbahis« hat es sich fast ganz verflüchtigt. Dennoch können wir nicht sagen, dass von dem ursprünglichen Menaechmenthema keine Spur mehr bei Grévin geblieben sei. Von den anfänglich nach Gestalt und Kleidung ununterscheidbaren zwei Brüdern sind zuerst Bruder und Schwester in beiderseitig oder einseitig vertauschten Kleidern geworden, dann im »Alessandro« Mann und Frau in vertauschten Kleidern, schließlich ist daraus bei Grévin bloß das zwei ganz fremden Personen gemeinsame Kleid geblieben Wir haben hier ein sehr schönes Beispiel der Evolution eines gegebenen Themas, wir haben ein Beispiel, wie der menschliche Geist in seinen Phantasiegebilden verfährt.

Es muss Grévin sehr zugute gehalten werden, dass er das von Unwahrscheinlichkeiten strotzende Menaechmenthema aufgegeben hat, denn er hat dadurch bewiesen, dass er zum Wahrscheinlichen, zum Natürlichen hindrang. Hat doch auch Molière, der sich darauf verstand, was wirkungsvoll ist, dieses Thema fast gar nicht berührt. Nach ihm freilich taucht es bei Boursault und Regnard wieder auf.

Man könnte nach dem Vorangehenden meinen, dass der Einfluss der »*Inganni*« auf »*Les Ebahis*« doch nur problematisch ist; denn dass in beiden Stücken zwei alte Männer auftreten, von denen der eine dem anderen seine Tochter zur Frau geben will, und dass der eine im Italienischen Gherardo, der andere im Französischen Gérard heißt, wie es Chasles und Rigal hervorheben, hat doch nur eine kleine Bedeutung, wiewohl zugegeben werden muss, dass einige Züge von Gherardo auf Josse übertragen erscheinen; denn auch dieser geht *avviluppato nelle peli come un pecorone*. Wir haben aber noch einen anderen Anhaltspunkt für die Behauptung, dass Grévin die »Inganni« gekannt und benutzt hat. Im italienischen Lustspiele finden wir nämlich die interessante Figur eines Spaniers, der, zum Zeichen der damaligen politischen Stimmung, hier ver-

spottet wird. Giglio (so heißt er) versucht sein Glück bei der Magd Pasquella und verspricht ihr zum Dank für ihre Liebesgunst . . . einen Rosenkranz. Bei sich aber nimmt er sich vor, ihr denselben dennoch nicht zu geben. Schließlich wird er um den Rosenkranz gebracht und für die Nacht in einen Stall eingesperrt. Wir kennen schon den Pantaleone bei Grévin; er ist durchaus nicht dem Giglio nachgebildet, aber er ist eine analogische Figur, also dennoch unter dem Einflusse des italienischen Vorbildes entstanden. Die italienische Satyre ist boshafter, die französische scheint uns feiner zu sein.

Aus Anlass des Pantaleone wollen wir eine hübsche Bemerkung Émile Chasles nicht unerwähnt lassen. Er weist, wie gesagt, auf das freundschaftliche Verhältnis Grévins zu den Estienne hin und erinnert daran, dass Henri Estienne, Charles Neffe, der Verfasser der »*Dialogues du nouveau langage françois italianisé*« ist, in welchen die Italomanie der damaligen Höflinge verspottet wird. Diesen Ansichten gibt, nach ihm, eben die Rolle des Pantaleone einen Ausdruck. Die Bemerkung ist, wie wir sehen, sehr schön, leider jedoch nicht stichhältig. Die genannten Dialoge sind aus dem Jahre 1578, also um achtzehn Jahre später als unser Lustspiel, demnach erst acht Jahre nach dem Tode Grévins entstanden. Andererseits lebte Henri Estienne schon seit 1557 in Genf, also außerhalb einer unmittelbaren Berührung mit Grévin, zur Zeit als dieser sein Lustspiel verfasste. So scheint es, nach den Thatsachen zu schließen, dass das Verdienst, zuerst gegen die Italomanie aufgetreten zu sein, Grévin zugesprochen werden müsste.

Es steht nun fest, dass Piccolomini im »Alessandro« die »Inganni« benutzt; Grévin kennt und benutzt beide, weiß aber allen entlehnten Motiven eine bessere Form zu geben; Turnèbe kennt alle drei vorhergehenden Stücke, hält sich vornehmlich an Grévin, am Schlusse jedoch copiert er »Alessandro«.

Wir können unsere Ansicht über das französische Lustspiel des 16. Jahrhunderts dahin zusammenfassen, dass der erste Platz unbedingt den »*Esbahis*« gebüre. Neben diesem Stücke sind der »*Eugène*« von Jodelle und »*La Reconnue*« von Remy Belleau mit Ehren zu nennen. In diesen drei Productionen ist das französische Lustspiel am nächsten zur Darstellung der wirklichen französischen Sitten der damaligen Zeit vorgedrungen. Erst hinter diesen könnten wir den »Contents« von Turnèbe einen Platz einräumen. Fast alles übrige ist Übersetzung aus dem Italienischen. Wenn aber Rigal in Bezug auf die Ausbildung der Lustspielsprosa ein besonderes Ver-

dienst Turnèbe und Larivey zuerkennt, so wollen wir dem nicht widersprechen, müssen jedoch hervorheben, dass jene drei Lustspiele, als in Versen geschrieben, dennoch eine höhere Form repräsentieren.

Wir sehen uns gezwungen in Bezug auf Turnèbe noch eine kleine Bemerkung hinzuzufügen, worin wir leider Rigal wieder entgegentreten müssen. Wir wissen schon, dass er Turnèbe das italienische Lustspiel *avec indépendance et avec goût* nachahmen lässt, er setzt hier hinzu (p. 308): *il combine cette imitation avec celle de la célèbre tragi-comédie espagnole de Fernando de Rojas, la Célestine.* Die Behauptung ist neu, wenn sie nur auch begründet wäre; Rigal hat aber hiefür kein einziges Argument vorgebracht, wiewohl er des breiteren über die »Celestina« handelt. In der Gestalt der Françoise findet sich nichts, was speciell auf die »Celestina« hinwiese, und wir glauben sie hinreichend erklärt durch die Nicoletta im »Alessandro«, durch die Balia in den »Inganni«, durch Claude und Marion bei Grévin und durch viele andere ähnliche Gestalten. Gewiss ist ein Einfluss der »Celestina« in dem Lustspiele des 16. Jahrhunderts anzunehmen und es wäre nöthig, einmal festzustellen, wo er zuerst wirksam erscheint. Wir glauben, dass es schon in der »*Lena*« von Ariosto geschieht, können aber auf diese Frage nicht mehr näher eingehen.

Wenn wir uns hier gezwungen sahen, einige Behauptungen Rigals abzuweisen, so wollen wir damit nicht sagen, dass seine Darstellung des Renaissance-Theaters wertlos sei. Umsoweniger möchten wir durch unsere Ausstellungen eine unvortheilhafte Meinung gegen das große, von Petit de Julleville geleitete Werk erwecken. Manche gute Capitel haben wir dort schon erhalten, und das Werk wird uns gewiss noch mehr solche bringen. Das meiste hätten wir noch gegen die Darstellung der mittelalterlichen Lyrik von Jeanroy zu sagen, was wir auch bei Gelegenheit thun werden.

Zum Schlusse können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, dass sich die beiden hier besprochenen italienischen Lustspiele bei Casini, in Gröbers Grundriss, gar nicht einmal verzeichnet finden. Ohne eine gute Bibliographie kommt man nicht vorwärts, und dort eben, glauben wir, war der Ort, eine solche zu geben.



